

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

DOSSIER

MIRAR EL ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA





El relato popular oral: modelo de intervención escénica para recuperar la memoria de una comunidad

Folk Oral Stories: A model for scenic intervention recovering the memory of a community

Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0003-3509-031X>

cagubra@gmail.com

Recibido: 31 de julio de 2020
Aprobado: 7 de diciembre de 2020

Resumen

La narración oral es una actividad que permite construir significados comunes entre los miembros de una comunidad determinada, quienes entienden su mundo a través de las historias que cuentan. Ello, a su vez, fortalece la memoria colectiva. En la presente investigación se reconoce el relato popular como aquel que tiene la capacidad de reafirmar la identidad y valores de los grupos sociales. Las historias que se narran oralmente también pueden ser vehículo de esperanza para comunidades que han pasado por algún tipo de experiencia violenta o traumática. Sin embargo, la vida contemporánea ha sometido a las sociedades a un exceso de información y a una pobreza de historias memorables. Por lo mismo, tomando como fundamento algunos postulados de las teorías de Francisco Garzón Céspedes, Paulo Freire, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Ana Padovani y John Alberto Ardila, entre otros autores, se propone un ejercicio de convivencia física en el que pueda aflorar la palabra hablada como una manera de promover el diálogo, la memoria colectiva y la imaginación entre los participantes de una experiencia de narración oral basada en relatos contados desde la comunidad para la propia comunidad.

Palabras clave: narración oral, memoria colectiva, tradición oral, esperanza, comunidad.

Abstract

Oral storytelling is an activity that allows us to build common meanings among the members of a specific community. They become able to understand their world through the stories they tell. That strengthens, also, their collective memory. In this paper we acknowledge folk stories as capable of helping reaffirming identity and values of these social groups. The histories that are orally told can be, also, vehicles for communities' hopes which have endured violent and traumatic experiences. Nevertheless, contemporary life has exposed communities to excessive information and poverty of memorable stories. We, then, founding ourselves on postulates from theorists as Francisco Garzón Céspedes, Paulo Freire, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Ana Padovani and John Alberto Ardila, among others, we propose an exercise of shared physical encounter of people (convivencia) in which living spoken word could emerge as a way of promoting dialogue, collective memory and imagination among participants of an experience of oral storytelling based in stories built by the community for their own edification.

Keywords: Oral storytelling, collective memory, oral tradition, hope, community.

A diferencia de otras especies, el ser humano no contaba con un órgano especialmente diseñado para la fonación, sus cuerdas vocales solo le servían para evitar la entrada de alimentos en el tubo respiratorio (Rodríguez, 2006). Es muy probable que su sistema de generación de sonidos fuera similar al de los grandes simios, los cuales tienen la capacidad de establecer un tipo de comunicación mediante gestos o incluso, como se ha visto en diversos experimentos, aprender un sistema de signos muy elemental (Gómez, 1999), pero no han desarrollado un aparato fonador como el humano. De esta manera, la producción sonora vocal humana parece ser resultado de la curiosidad y de la capacidad del hombre para explorar su propio cuerpo e imitar la naturaleza. Dicha generación de sonidos se hubiera quedado en una fase primitiva –o quizá sea mejor llamarla precomunicativa– si no hubiera empezado a producir palabras y con ellas hubiera podido, en un algún momento, transmitir a otro humano una idea y que fuera comprendida por este. Al hacerlo, el hombre adoptó una condición comunicativa vinculada a su naturaleza social y racional, la cual evitó que fuera “simplemente gregario, como el animal” (Beuchot, 2013: s. p.). Con las palabras, también surgió la posibilidad de nombrar al mundo y de crear universos imaginarios compartidos. La palabra se volvió omnipotente, transformó al hombre y su visión del mundo. El sofista Georgias de Leontini escribió en *Encomio de Helena* que esta es la “gran dominadora”, porque con un “cuerpo pequeñísimo e invisible realiza obras por demás divinas” (citado en Beuchot, 2013: s. p.). Para Mauricio Beuchot, el lenguaje es tan poderoso que “con una palabra más pequeña que una mosca, esto es, con un ‘sí’ o un ‘no’, puede construir reinos y desatar guerras” (Beuchot, 2013: s. p.).

A través del lenguaje hablado la humanidad fue capaz de crear pensamientos complejos, abstractos, y transmitirlos a un ‘otro’ humano con la habilidad no sólo de entenderlos, sino de darles respuesta. El lenguaje nos brindó la posibilidad de formar grupos sociales, culturales. Nos dotó de la sensación de pertenencia, de la experiencia de compartir sentimientos y vivencias propias y ajenas. Con el lenguaje también surgió la intención narrativa, esto es, buscar atraer a los ‘otros’ con la fascinación de las palabras y las imágenes mentales que estas generan. La narración, entendida como una “constante reinterpretación del entorno” (Figueroa, 2019: 22), de las experiencias individuales, de la visión del mundo de los individuos “y de ellos mismos” (Figueroa, 2019: 22), contribuye a darle una apreciación particular a las andanzas, temores y recuerdos, con la finalidad de que tengan algún efecto en quien los escucha.

El tiempo se hace humano, apunta Paul Ricoeur, en cuanto se articula de modo narrativo y la narración “se vuelve significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (Ricoeur, 2003: 39). Gracias al lenguaje, el ser humano hace una narración-interpretación de su tiempo, de su entorno, de sí mismo, revela su propia identidad y la de los ‘otros’. Al narrar,



sobre todo al narrar en otredades se fortalecen “las redes significativas de la memoria colectiva” (Figueroa, 2019: 30), porque esta requiere de un “extraño poder”, que es el de ser estimulada por “ciertas imágenes” que hacen “referencia a cosas pasadas” (Ricoeur, 2003: 51). Dicho poder, precisamente, es aquello que la investigadora Ana Padovani define como “pensamiento narrativo”, es decir, un modo de conciencia que permite comprender los acontecimientos vividos y les da continuidad, además de un orden secuencial que en sus orígenes fue una manera de entender los hechos para los que el hombre no encontraba explicación. Este pensamiento narrativo sigue una lógica emocional “a través de imágenes que presentan afinidades emotivas” (Padovani, 2014: s. p.). Para Joseph Davis, narrar es una práctica social (Davis, 2002: 16). Se trata de contar historias para construir significados comunes entre los miembros de un grupo social determinado. Tal construcción surge “de la narración del continuo actualizar nuestra historia, lo que constituye una actividad humana fundamental” (Padovani, 2014: s. p.). Además, la forma narrativa del pensamiento tiene algo de artificio, ya que quien lo hace, selecciona determinados eventos y les da una organización temporal que resulta comprensible en quien la recibe, porque siempre involucran esas dos partes: el que narra y el que escucha activamente la narración, lo que Davis reconoce como una audiencia interpretativa.

En cualquier comunidad, cada individuo se vive a sí mismo como parte de un relato, de ahí que sea fundamental el tipo de historias/vivencias desde las que se alimenta ese pensamiento narrativo. Es imposible entender al hombre y su narración fuera del relato social, debido a que en las individuales se ven reflejadas las relaciones que cada persona establece con otros miembros de la comunidad, ya sean de poder, de dominio o sumisión, así como de igualdad, solidaridad y experiencias compartidas. Hay, entonces, una relación entre la palabra y la percepción del mundo que le ha dado “forma y sustento” (Padovani, 2014: s. p.) a los modos de organización entre los individuos. Davis señala, incluso, que, en algunas disciplinas sociales, como la Sociología, existe un renovado interés por la narración como un proceso social y en los relatos como objetos de estudio para la investigación, así como en la constitución de una identidad narrativa (Davis, 2002: 3).

En la actualidad, no obstante, debido principalmente a un exceso de información, las sociedades están experimentando una pobreza narrativa, como lo reconoció en su momento Walter Benjamin. Las grandes historias épicas, las leyendas, los mitos, los cuentos populares han sido desplazados por un lenguaje dominado por los medios electrónicos de comunicación y, en países como México, por un imaginario dominado por la violencia y las historias estandarizadas/globalizadas, lo cual también influye en la manera en que los seres humanos se miran en el mundo y comprenden su relación con el ‘otro’. Es por ello, que,



entendida la narración oral como una actividad que requiere el encuentro físico de las personas y, apoyado en las ideas de investigadores como Francisco Garzón Céspedes, Slavoj Žižek, Jhon Alberto Ardila, Ana Padovani, entre otros, así como en mi propia experiencia al desarrollar actividades narrativas y escénicas con comunidades de migrantes, profesores rurales, obreros, desplazados urbanos y mineros. El presente trabajo propone una reflexión y un modelo de intervención elaborado en gran medida con fundamento en la pedagogía de la esperanza de Paulo Freire sobre cómo, a partir del acto de narración de cuentos e historias del pasado, se puede abrir un espacio de experiencias y mundos compartidos que ayude a la integración y a fortalecer los vínculos de confianza entre los miembros de una comunidad determinada.

Narrar con el otro

Cada grupo social tiene una particular forma de cultura narrativa y, a partir de ello, da diferentes jerarquías a sus historias. De acuerdo con Ana Padovani, la narración ha sostenido una relación compleja con el desarrollo de la humanidad. En sus orígenes, trazó “las bases y los argumentos primigenios para establecer las verdades más esenciales de las sociedades, como vehiculizar la imaginación humana” (Padovani, 2014: s. p.). De esta cita, subrayo la palabra “vehiculizar”, ya que hace referencia no solo a dirigir los sueños y fantasías de un individuo en un contexto determinado, sino que la narración –y sobre todo la que se transmite de manera oral– le hace entender su posición en el entorno que lo rodea, porque el acto narrativo lleva implícita la cosmovisión de la comunidad.

En su tesis doctoral, Jhon Alberto Ardila destaca la narración oral en diversas manifestaciones cotidianas y escénicas como una “expresión artística de incalculable valor y potencial que ha acompañado a todos los pueblos, contribuido a construir distintos escenarios sociales y a generar cambios de vida de los cuales ahora se es testigo” (Ardila, 2012: 14). Recupera las palabras de Francisco Garzón Céspedes, uno de los investigadores-narradores más influyentes en Iberoamérica, para quien oralidad no implica únicamente palabra o palabra y voz. La oralidad es, dice, “la palabra, la voz y el gesto vivos en comunicadora interacción interpersonal”; una característica fundamental de dicha oralidad es que se da “con el otro y no para el otro”; además de ser “comunicación de verbo”, de palabra activa, es “un acto en vivo, irreplicable”, el cual tiene que ver con “la memoria y con el juego de la memoria” (citado en Ardila, 2012: 25).

En Garzón Céspedes, la oralidad es entendida como un proceso comunicacional entre dos o más personas (las llama interlocutores). Es inventora y/o reinventora y “no puede ser fijada de antemano”; está relacionada con el imaginario individual y social, además de que “entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice” (Garzón Céspedes, 1995: 75). Asimismo, es activa,



porque se actualiza y adecua a la realidad. De la propuesta de este investigador destaco el estar “con” el ‘otro’, porque considero que uno de los valores más importantes de la narración oral es la creación de vivencias compartidas. Desde esta perspectiva esta narración se inscribe en el marco de las artes escénicas, debido a que solo es posible su existencia si hay uno que narra y otro que escucha y reacciona a lo que escucha. Hasta antes del gran confinamiento de 2020 se pensaba que esta posibilidad ocurría siempre y cuando no hubiera ningún tipo de intermediación entre ambos –que no fuera una voz grabada, por ejemplo–, sino que se comprendía como un acto vivo, una reunión de cuerpos en presente y de mentes dispuestas a relacionarse a través de la imaginación. Debido a la nueva necesidad de usar medios electrónicos para la comunicación entre los seres humanos, este paradigma se ha visto modificado y hoy los mismos artistas escénicos están explorando nuevas posibilidades de interacción con el ‘otro’ a través de formatos digitales en los que la reunión en un espacio físico compartido ha quedado cancelada. Sin embargo, aunque dicha interacción se da a través de una intermediación digital, se busca mantener la relación en un tiempo común para los participantes.

La narración oral en vivo –es decir, aquella que no ha sido grabada de antemano– es siempre un acto social debido a que requiere la presencia activa del ‘otro’ para que dicho relato se vaya estructurando de manera particular. Este acto es único, una forma de comunicación que se ha convertido, asimismo, en el fundamento de las artes escénicas a lo largo de la historia, donde el narrador ha sido principalmente el responsable de transmitir los valores culturales y la memoria del grupo social (Trejo, 2020: 7). En el acto de contar también se establece “un pacto de confianza que se sella únicamente con palabras”, dice Ana Padovani (2014: s. p.); ello implica una “gran responsabilidad” para quien narra, “dado que, al proponer el pacto, le otorga entidad al otro en ese mundo ficcional y se compromete a cumplir con las reglas que le corresponden” (Padovani, 2014: s. p.). Entre quien narra y quien escucha, además, “se crea un espacio suspendido en el tiempo” que esta investigadora define como “‘la burbuja mágica’, donde el narrador sostiene entre sus manos a quien se ha entregado y se compromete a no dejarlo caer, a hacerlo permanecer en la burbuja hasta que termine el cuento/juego” (Padovani, 2014: s. p.); de esta manera, la labor principal del narrador no es “exhibir dotes o virtuosismos personales” (Padovani, 2014: s. p.), sino activar la imaginación de ambos a través del relato.

Padovani define la narración oral como un “arte performática” que “escapa a la lógica de reproducción voraz” (Padovani, 2014: s. p.) porque tiene un carácter artesanal, del aquí y ahora, “y posee una cualidad de acontecimiento original, especial y único: nunca se narra dos veces de la misma manera. Cada puesta en escena es irrepetible” (Padovani, 2014: s. p.). A diferencia de otras ar-



tes escénicas, la narración oral está abierta a que cualquier individuo se convierta en narrador porque todos los miembros de cualquier comunidad, de alguna u otra manera, lo somos. El *Homo sapiens* es una especie narradora. Para Donald Polkinghorne la narrativa es la forma primaria por la cual la experiencia humana adquiere sentido (citado en Davis, 2002: 12). “Es una práctica estable dentro de la vida social, un saber general que se desarrolla desde que se adquiere el habla” (Padovani, 2014: s. p.).

El investigador Eloy Gómez Pellón, de la Universidad de Cantabria considera que a la tradición oral se le ha menospreciado, pero vale la pena considerarla como fuente de conocimiento. Pone como ejemplo el caso de las historias que cuentan los ancianos, muchas de las cuales tienen su origen en las historias transmitidas por otros ancianos y así sucesivamente; por lo mismo, calcula que esa información puede remontarse, al menos, siglo y medio en el tiempo y podría verificarse con otro tipo de fuentes para que pueda ser validada en ámbitos académicos:

El vigor de la tradición oral se nos muestra muy claramente en el caso de los romances, cuyas creaciones, procedentes en ocasiones del siglo XVI y más a menudo del XV y del XVI, siguen siendo escuchadas en el presente de boca de quienes las han recibido a través de una larga cadena de generaciones precedentes (Gómez Pellón, 1999: 30).

De esta manera, la tradición oral también puede considerarse como “la interacción de creencias, experiencias y formas de pensar de un grupo cultural, transmitidas generacionalmente e interpretadas desde la actualidad” (Figueroa, 2019: 35). Es fundamental en el devenir de las comunidades. A través de ella se reinterpretan los hechos y pensamientos del pasado, pero se hace desde la mirada del presente, lo que configura la realidad (Figueroa, 2019: 35). Esta forma de transmisión de conocimiento transgeneracional requiere de la narración para que los seres humanos puedan representarse a sí mismos, a los otros, su pasado y a la vida misma. Ello “fortalece los constructos cosmológicos, entendidos como el conjunto de imaginarios que son la base de la representación de la realidad y de la proyección ontológica y ética de los seres humanos” (Figueroa, 2019: 33).

Para Ardila, la tradición oral es un proceso constitutivo y constituyente que se encuentra en la base de la memoria colectiva de las comunidades y que reactualiza el pasado y lo reinterpreta. Uno de los aspectos fundamentales, explica, es que en la narración oral cualquier persona puede empoderarse y participar sin distinciones ni divisiones; de esta forma, todos los miembros de la comunidad se convierten en agentes que aportan al “proceso de construcción de las tradiciones orales y la memoria colectiva” (Ardila, 2012: 200). Asimismo, en este tipo de tradición oral que suele manifestarse con una intención narrativa se encuentran “presentes las representaciones sociales que continuamente se están rehaciendo a



través de las experiencias significativas” (Figuroa, 2019: 33). Es a través de esta oralidad que la comunidad se hace comunidad y lo hace, precisamente, a través de la manera en que relata sus propias historias; esta, a su vez, es una expresión de cómo se organiza, cómo dialoga con sus integrantes y la forma en que estos se presentan frente a los ‘otros’, que pueden ser los mismos integrantes de la comunidad o miembros de otros grupos sociales. Así:

La tradición oral es un instrumento sumamente importante en la recuperación y transmisión de eventos del pasado; sin embargo, aunque narra recuerdos, también reconstruye una versión o perspectiva de la historia en el presente, además de fungir como depósito de conocimientos que interactúan y se reelaboran constantemente en los hombres (Figuroa, 2019: 38).

Los relatos tradicionales, es decir, los mitos, leyendas, cuentos, etcétera, forman parte de la tradición oral popular y de la cosmovisión de una comunidad; le dan significado a tiempos pasados y los recrean constantemente. De acuerdo con el análisis de David Figuroa Serrano, quien considera que lo que las personas narran en su cotidianidad o en procesos rituales, en el caso de comunidades indígenas, por ejemplo, tienen “diversas maneras de transición”, se puede pasar de narraciones míticas a narraciones ficcionalizadas “o, en otro sentido, como narraciones que permitan reivindicar diferentes prácticas sociales, condiciones de poder o de relevancia identitaria y territorial” (Figuroa, 2019: 25). Por su parte, Joseph E. Davis expone que las historias, además de configurar el pasado a la luz del presente y la visión que se tenga del futuro, crean experiencias tanto en quien narra como en quien escucha. Lo que se logra es una transacción de esas experiencias, donde estas historias dotan de significado y continuidad al pasado, pero proyectan un sentido de lo que debería suceder en el futuro (Davis, 2002: 12).

Historias para superar la crisis

Ana Padovani distingue dos tipos de relatos: unos que tienen la función de “explicar, amparar y desarrollar aspectos especiales de una cosmogonía, una religión o una historia determinada” y otros que tienen la función de “entretener y satisfacer las necesidades imaginativas de una comunidad” (Padovani, 2014: s. p.). La diferencia entre un tipo y otro “marca la jerarquía de lo narrado en una sociedad” (Padovani, 2014: s. p.). En su estudio doctoral, Ardila introduce una función más para la narración oral –o narración de cuentos, como él le llama–: reafirmar a grupos sociales que han sido oprimidos y violentados; en estos casos, su forma de narrar aparece “como expresión de resistencia y lucha por la dignidad” (Ardila, 2012: 36).

En *El poder del relato*, Eric Selbin (2012) señala que los relatos –no necesariamente orales– pueden generar:



una apertura de las conductas y las evaluaciones que llevan consigo las personas, dentro de las concepciones establecidas respecto de cómo funciona el mundo y por qué, en el sentido de lo que es posible llevar a cabo o no y en la percepción de la propia fuerza (p. 16).

Esto último adquiere un sentido particular, sobre todo, en aquellas comunidades que han pasado por algún tipo de crisis. Este investigador sostiene que las historias que los pueblos narran los define como pueblos porque el ser humano entiende y dirige sus acciones a través de las historias que escucha y cuenta. “Puede que las historias sean la más duradera evidencia de muchas de las creencias y valores que más nos importan; una pieza sustancial del misterio, sin la cual cualquier respuesta es incompleta” (Ardila, 2012: 17). Estas historias no solo son la manera como los seres humanos nos explicamos el mundo o cómo nos explicamos a nosotros mismos en ese mundo, sino que también “son la forma en que queremos que éste (*sic*) sea” (Ardila, 2012: 17). Los relatos narrados oralmente tienen un alto potencial de ser vehículo de esperanza para comunidades que han padecido alguna experiencia violenta o traumática.

Hay, en la posibilidad de imaginar otro mundo posible que el relato permita, esa resistencia que señalan Ardila y Selbin. Y resistencia, aquí, la entiendo en una doble acepción: por un lado, lo que permite hacerle frente a aquello que ha violentado a la comunidad y, por otro, lo que da soporte a las acciones y luchas cotidianas de dicho grupo social. Considero que a través del relato es posible transformar la crudeza de la historia o una existencia violentada hacia otro tipo de narrativa. Un ejemplo de ello lo muestra *La vida es bella*, cinta dirigida y actuada por Roberto Benigni en 1997, cuyo personaje, un judío llamado Guido Orefice, es recluido, junto con su pequeño hijo, en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. A través de bromas y relatos, Guido logra que el pequeño piense que la situación traumática que están viviendo sea solo un juego. Hay, en la intención narrativa del padre este doble acto que he mencionado: la suya es una acción de hacerle frente a la violencia ejercida por los nazis y también de resistencia, porque logra –según ha reflexionado el mismo Benigni– proteger la pureza del niño de esa trágica realidad y, así, “preservarlo, ponerlo a salvo del drama del campo y de la muerte que les acecha” (Montoya, s. a.: s. p.).

Como se puede apreciar claramente en la enorme cantidad de historias que se han realizado a partir del holocausto judío, en la vida de cualquier grupo social los acontecimientos violentos se imponen en la narrativa. Dominan el imaginario e impactan en la cosmovisión de la comunidad. Desdibujan el pasado y la tradición oral. En estas circunstancias se encuentra presente lo que el investigador de la Universidad Complutense de Madrid, José Sánchez Jiménez, define como “una situación de conflicto entre partes enfrentadas, cuya resolución, o el intento por conseguirla, comporta una actuación impositiva que puede efectuarse o no mediante el recurso manifiesto a la fuerza física” (Sánchez, 2003: 47). Este



tipo de violencia social aparece como consecuencia o resultado de un conflicto que transforma radicalmente a todo el grupo social y provoca “un bloqueo cognoscitivo” en el imaginario social (Campos, s. a.: 7). Asimismo, estos conflictos suelen ejercer dos diferentes funciones en las comunidades. Una negativa que conlleva desorganización y rupturas sociales, tensiones, odios, discordias que imposibilitan la cohesión y cooperación entre las personas. La otra es de carácter positivo porque favorece a una integración y solidaridad, provoca alianzas y asociaciones, además de que contribuye a armonizar y al equilibrio social (Sánchez, 2003: 46). La función negativa del acontecimiento comúnmente suele encontrarse en comunidades que han pasado por guerras, guerrillas, catástrofes naturales o crisis sociales, políticas y económicas. En estos casos, la narrativa que los integrantes del grupo social suelen hacer de sí mismos y de la comunidad está condicionada por el acto violento; en muchos casos, incluso, derivan en violencia y en una tensión sistemática entre los individuos. Este tipo de comunidades suelen estar viviendo una especie de bucle narrativo en torno al trauma o acto del cual les resulta muy difícil salir.

Cambiar la narrativa y el imaginario colectivo

Una hipótesis que planteo en este trabajo es que podría ser posible darle un giro al imaginario colectivo a través de un cambio en la narratividad que el grupo haga no solo del acontecimiento traumático o violento vivido, sino de su propia historia previa a dicho hecho y, sobre todo, de la recuperación de las historias que contaban los ancianos. Esta hipótesis coincide con la tesis del filósofo Slavoj Žižek (2009), quien defiende que, en casos donde se ha instaurado la violencia, esta “infecta” el lenguaje y distorsiona la lógica inherente de la comunicación simbólica (p. 79). Sin embargo, por medio de una restauración del lenguaje y del orden simbólico del grupo social se puede alcanzar una reconciliación; es decir, existe la posibilidad de transitar hacia una coexistencia pacífica. Desde la perspectiva de Žižek (2009), “[l]a entrada en el lenguaje y la renuncia a la violencia son a menudo entendidas como dos aspectos de un mismo gesto” (p. 78), donde el mero acto de hablar ya implica un camino hacia el abandono de la violencia o del hecho traumático, así como de sus efectos en las comunidades, porque Žižek reconoce que existe una violencia “simbólica” presente en el lenguaje que impone un cierto universo de sentido.

El filósofo habla de dos tipos de violencia. Una, que define como “objetiva”, la cual es invisible porque sostiene una normalidad en el grupo social; por ejemplo, como ocurre en muchas sociedades contemporáneas donde hay una influencia machista dominante o actitudes discriminatorias hacia grupos marginados. Al otro tipo de violencia Žižek la llama “subjetiva”, la cual es resultado de una “perturbación” del estado “normal” y “pacífico” de cosas que ocurre cuando la comunidad vive un evento traumático que deriva en un “horror sobrecogedor”



producto de “los actos violentos” (Žižek, 2009: 12) y que, como he dicho antes, domina el imaginario del grupo social. Este tipo de violencia pone en crisis la “prosa realista” de la comunidad, que suele fracasar en aquellos grupos sociales donde “tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo” (Žižek, 2009: 13). Para hacerle frente, entonces, se sugiere recuperar las metáforas, los sueños, las vivencias que le habían dado sentido a dicho grupo social en el pasado. Esta forma de recordar narrativamente la historia de la comunidad es una apuesta hacia la neutralización de la narrativa sobre el acto violento que ha generado una “atemorizada comunión de personas atemorizadas” (Žižek, 2009: 56) y que provoca que los seres humanos tengan respuestas emocionales y éticas condicionadas por reacciones “instintivas hacia el sufrimiento y el dolor” que se ha presenciado (Žižek, 2009: 59). Como ejemplo de lo anterior, Žižek propone al *Frankenstein* de Mary Shelley, el cual demuestra su condición más humana en el momento en que se le permite hablar por sí mismo y contar su historia desde su propio punto de vista. “El asesino monstruoso se revela como un individuo profundamente herido y desesperado, ansioso por encontrar compañía y amor” (Žižek, 2009: 62).

Es así que considero que la narración oral podría adquirir un valor fundamental para estas comunidades, tanto en aquellas que han padecido una violencia “objetiva” como en las que han vivido una violencia “subjetiva”. La propuesta es, pues, que, con el mero acto de narrar los cuentos, mitos, leyendas e historias del pasado anterior al hecho violento o traumático de la comunidad, se pueda promover un restablecimiento del orden simbólico a través, principalmente, de las propias formas narrativas de esa comunidad. Con ello, también se da un acto de restauración de la memoria social, la cual adquiere esta categoría “en la medida en que puede ser transmisible, por tanto, únicamente desde su esquema y su narrativa esto se hace posible” (Figueroa, 2019: 39). Contar cuentos, apunta Padovani, está relacionado con la memoria de la comunidad porque “implica traer al presente lo que sucedió en el pasado, aun con las múltiples variaciones estilísticas que pueda suponer” (Padovani, 2014: s. p.). La razón es que los narradores, como señala esta investigadora, “actúan como guardianes de la memoria, de esos recuerdos que pasan por el corazón, aun cuando no lo sepan ni se lo propongan o solo aspiren a entretener o divertir a quienes los escuchan” (Padovani, 2014 s. p.).

Vencer la amnesia cultural

Desde la perspectiva de Walter Benjamin, la narración oral está cada vez menos presente en los grupos sociales actuales, precisamente, por la experiencia de actos violentos. Pone como ejemplo la Primera Guerra Mundial, que dio pie a un proceso dominante en el planeta. “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (Benjamin, 1998: 112). Esto es porque



el acto violento provoca un *shock* narrativo en las personas y en su entorno social. Si hay intercambio de experiencias, estas giran en torno al acontecimiento traumático vivido y a sus consecuencias, no más. Benjamin (1998) detecta que, incluso, en muchos de estos casos tampoco es posible dicho intercambio, porque los seres humanos no terminan de ordenar en su experiencia el cambio tan radical que experimentaron:

Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (p. 112).

Para Benjamin, incluso hoy “el narrador –por muy familiar que nos parezca el nombre– no se nos presenta en toda su incidencia viva” (Benjamin, 1998: 111) y eso en gran medida se debe a que cada vez resulta “más raro” encontrar quien sea “capaz de narrar algo con probidad” (Benjamin, 1998: 112) y a que la facultad de intercambiar experiencias está cada vez más alejada del devenir de las sociedades. Otra de las razones que da –en las primeras décadas del siglo XX– para explicar lo que mira como el inevitable el ocaso de la narración oral es el advenimiento de la novela “a comienzos de la época moderna”, la cual mantiene una “dependencia esencial del libro” y el libro es un soporte que permite que las ideas y las palabras trasciendan el tiempo, rompan fronteras y se establezca un diálogo íntimo y las más de las veces silente entre escritor y lector. En dicho diálogo se da una experiencia más bien individual que en la realidad solo pertenece al lector y que no suele ser compartida a otra persona y pocas veces a una comunidad.

Un motivo más que expone Benjamin para hablar de la crisis de la narración oral en las comunidades contemporáneas es el exceso de información a la que estamos expuestos, lo que nos ha hecho “pobres en historias memorables” y porque lo que escuchamos con palabras habladas son más datos y explicaciones que narración. Para él, al menos la mitad del arte de narrar “radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones” (Benjamin, 1998: 117). El gran reto para la narración de estas historias que este filósofo llama una “forma artesanal de la comunicación” (Benjamin, 1998: 119) es que se puedan seguir contando y que los grupos sociales recuperen la capacidad de retenerlas. En esta forma “artesanal”, el recuerdo tiene un papel fundamental para que la historia oral pueda pervivir, un recuerdo que no necesariamente tiene que ver con las vivencias personales del narrador –aunque sí, en cierto sentido–, sino en la recuperación de la memoria de la colectividad. Benjamin afirma que “el gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos” (Benjamin, 1998: 127). De aquí se desprende que las historias para ser narradas de manera oral se encuentran en la misma de la comunidad. Por eso resulta sustantivo traer al presente esos recuerdos sociales para restaurar la memoria colectiva y que la



comunidad no enmudezca –en el sentido figurado–, como Benjamin se refiere a las sociedades sobrevivientes de la guerra mundial que le tocó vivir.

La narración oral puede tener una enorme cantidad de funciones en las sociedades. En este trabajo, la que más interesa es la que John Alberto Ardila identifica para hacerle frente a la amnesia cultural u homeostasis; es decir, la narración oral vista como un instrumento para la restauración de la memoria colectiva:

Este llamado se puede abordar desde dos enfoques: primero para contribuir a la memoria transhistórica –referida a hechos y recuerdos– la narración oral de cuentos maravillosos, mitos, leyendas y tradiciones es un ejercicio de reafirmación de la misma. Aquí también pueden tener lugar las narraciones de historias ocultadas u olvidadas que constituyen la base para las actuales posiciones de división social y de violación de los derechos humanos (Ardila, 2012: 209).

Esta recuperación del recuerdo social a través de la narración oral “favorece el sentido de pertenencia y la formación de la identidad colectiva” (Figueroa, 2019: 40), tiene posibilidad de volverse antídoto contra la mudez característica de quien ha pasado por algún evento traumático, porque “cuando un individuo se mantiene en silencio y no hace mención de sus recuerdos ni pensamientos, su interacción se vuelve escasa, lo cual trae como resultado, a largo plazo, el deterioro del conocimiento” (Figueroa, 2019: 48). Como dicha narración se hace de una manera que involucra no solo la palabra hablada y la voz, sino la expresividad completa del narrador –y por ello también la considero un arte escénica– tiene potencial de transmitir historias verdaderamente significativas para quienes lo escucha y, con ello se “está haciendo comunidad” (Figueroa, 2019: 41).

Hay quienes se dedican a narrar en espacios comunitarios, como hospitales, residencias de adultos mayores, cárceles, etcétera; Ana Padovani los reconoce como “narradores sociales”, quienes tiene el objetivo de “brindar esparcimiento, reflexión o aprendizaje a personas en situaciones de privación o carencia” (Padovani, 2014: s. p.). Para ella, estos narradores “constituyen ‘voluntariados’” es decir, “escenarios complejos, donde el narrador debe saber que el público exigirá de él mucho más que el simple espectador que busca entretenimiento”, debido a que su interés es “ayudar a otros que se encuentran en condiciones desfavorables” (Padovani: 2014, s. p.). Ardila afirma que este tipo de narración oral comunitaria, a la que le añade el adjetivo “escénica” también es un arte con un potencial político, emancipador y transformador, ya que históricamente se le ha vinculado a la organización social política y al poder, lo que también ha “constituido una expresión de la poética de resistencia del pueblo” (Ardila, 2012: 187).

En Argentina existe un grupo de mujeres que se hace llamar “Narradoras sociales” y que vienen contando historias a públicos de todas las edades en escuelas, centros de salud, bibliotecas, clubes... desde hace más de una década. Ellas no solo narran, sino que hacen una intervención donde invitan al público a



contar alguna “historia, un cuento, algo que les pasó” (Dominella, 2019: s. p.). Parten de una premisa: “Todos tenemos historias para contar” y en cada familia y comunidad existen historias. “En los niños, a veces, se trata de sacar afuera los miedos, separarse un poco de la realidad que los atraviesa. Ahí está nuestra función social”, explica Sara, una de las integrantes de este colectivo (Dominella, 2019: s. p.). Para Adriana, coordinadora del grupo, “el trabajo implica no solo contar nosotras, sino dar lugar a que otros cuenten. Eso es un sello de identidad: no apropiarse de la palabra” (Dominella, 2019: s. p.); además, subraya que lo suyo no es un grupo que hace espectáculos, sino que “se dedica a narrar para hacer circular la palabra de autores y relatos tradicionales, pero también de la comunidad” (Dominella, 2019: s. p.). También trabajan con ejes porque lo que pretenden es generar reflexiones sobre algunos temas y traer al presente “cuestiones invisibilizadas”, como la negritud en Argentina, la pluriculturalidad, el rol de las mujeres en la historia, entre otras (Dominella, 2019: s. p.). Incluso, hay comunidades en las que se han propuesto como objetivo recuperar los idiomas de las familias, principalmente las que provienen de pueblos originarios o lenguas maternas de los migrantes. Sara, una de las integrantes del colectivo, comparte:

Durante décadas, hubo idiomas que han sido silenciados por las instituciones y por las mismas personas que hablaban en quecha, en guaraní, y no las contrataban en ningún trabajo o las discriminaban. En los centros educativos de adultos, les pedimos que digan recetas, o que se digan algo entre sí quienes hablan el mismo idioma y después nos cuenten a nosotros qué se dijeron. Es reivindicar la palabra como posibilidad de solidarizarse, como sentido de identidad (Dominella, 2019: s. p.).

Un espacio destinado para la intervención en una comunidad para recuperar la narración oral de la misma, como el que proponen Narradoras Sociales, puede estar abierto a todos, sin importar la edad ni el género. Este tipo de espacios contribuyen a la convivencia, al diálogo intergeneracional y a fomentar una cultura de paz.

Propuesta de modelo de intervención a través de la narración oral

Basado en algunos de los principios expuestos anteriormente propongo un modelo de intervención para cualquier tipo de grupos sociales, con un acento en aquellos que han pasado por algún tipo de experiencia traumática, ya sea objetiva o subjetiva, de acuerdo con las ideas de Žižek. Aunque esta propuesta no tiene una finalidad pedagógica he tomado como referente algunos postulados pedagógicos que ayudan a dar fundamento teórico a las actividades que se sugieren. El objetivo único es conseguir que el grupo cuente historias y se apropie de ellas. Que se narre y se cuente libremente lo que los participantes quieran contar: historias de dolor, risa, sueños, miedo, mitos, leyendas, anécdotas, algo que les pasó.

En ese sentido, la llamada “pedagogía humanista” (Ortiz, 2013: s. p.) aporta algunos elementos que pueden resultar de utilidad. Uno de los principales



apunta hacia la posición de quien coordina las actividades frente a los participantes. Debe tener apertura a las necesidades individuales y no aspirar a la implantación de un modelo único de trabajo. Esto significa que su rol debería ser más propositivo que impositivo con idea de flexibilizar las dinámicas de acuerdo con los intereses y entusiasmo de los participantes. De acuerdo con los postulados de Paulo Freire, debe considerar, entre otras cosas, las diferencias sintácticas y semánticas del lenguaje de la comunidad que espera acompañar y las propias. El suyo debe ser, más bien, un papel detonador y de acompañante en la experiencia. En este modelo interesan las historias que la comunidad pueda contarse a sí misma, con sus propios códigos lingüísticos, con sus propias herramientas narrativas. Este coordinador debe valorar el “saber de experiencia hecho” (Freire, 2011: 45) de los integrantes del grupo que está acompañando, con respeto a las diferencias culturales, al contexto y una crítica a la “invasión cultural” (Freire, 2011: 63).

En el caso de los participantes, parto del principio de que cada persona tiene historias que contar y tiene interiorizadas herramientas comunicativas para seducir a quien lo escucha. Lo que se busca con ellos es intervenir en lo que Freire reconoce como la “cultura del silencio”, a veces impuesta por los medios electrónicos de comunicación, algún acontecimiento violento o por las causas estructurales de la marginación/opresión a la que están sometidos los integrantes de determinado grupo social para modificar una narrativa de enojo o temor por una que les brinde confianza y esperanza. En *Pedagogía de la esperanza*, Freire refiere a que en cada persona hay esperanza y que esta es una “necesidad ontológica” que necesita de la práctica “para volverse historia concreta” (Freire, 2011: 25), no la desesperanza y desesperación. Para este pedagogo, conocer la trama en que se gesta el sufrimiento podría ser suficiente para sepultarlo:

Cargamos con nosotros la memoria de muchas tramas, el cuerpo mojado de nuestra historia, de nuestra cultura; la memoria, a veces difusa, a veces nítida, clara, de calles de la infancia, de la adolescencia; el recuerdo de algo distante que de repente se destaca nítido frente a nosotros, en nosotros, un gesto tímido, la mano que se estrechó, la sonrisa que se perdió en un tiempo de incomprensiones, una frase, una pura frase posiblemente ya olvidada por quien la dijo, una palabra por mucho tiempo ensayada y jamás dicha, ahogada siempre en la inhibición en el miedo de ser rechazado que, al implicar falta de confianza en nosotros mismos, significa también la negación del riesgo (Freire, 2011: 50).

Freire reconoce, además, una “riqueza simbólica” (Freire, 2011: 90) en el habla de los trabajadores y trabajadoras urbanas y sociales, una forma de lenguaje metafórico que vale la pena recuperar sin imposiciones externas. Se expone, aquí, este ejercicio de convivencia física en el que pueda aflorar la palabra oral como una manera de promover el diálogo, la memoria colectiva y la imaginación entre los participantes experimentados. El coordinador o facilitador debe asumirse como acompañante y objeto de escucha para esa comunidad, ya que “subestimar



la sabiduría que resulta necesariamente de la experiencia sociocultural es al mismo tiempo un error científico y expresión inequívoca de la presencia de una ideología elitista” (Freire, 2011: 109); para Freire, el respeto al saber popular implica también el respeto al contexto cultural, fundamental para el tipo de ejercicio narrativo que aquí se sugiere, ya que “si queremos trabajar *con* el pueblo, y no *para* él, debemos conocer su Juego” (Freire, 2011: 159) y en ello hay coincidencias con la idea de Francisco Garzón Céspedes de pensar la narración oral *con* el ‘otro’ y no *para* el ‘otro’ mencionada al principio de este texto.

Tabla 1. Tres dimensiones para la intervención a través de la narración oral

Dimensiones	Principios
Concepción de la actividad grupal	Énfasis en la experiencia personal Flexibilidad Métodos dinámicos y participativos
Concepción del rol del coordinador	Enfocado a la orientación Papel activo, creador, investigador y experimentador Estímulo a la participación individual en función de los intereses del grupo Flexible y espontáneo
Concepción del rol del participante	Sujeto activo Abierto a la exploración creativa Dispuesto a la interacción con los otros Implicación y compromiso

Fuente: elaboración propia, basada en la propuesta de Ortiz Ocaña, Alexander (2013). *Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje*. Ediciones de la U: Bogotá.

En un trabajo de intervención por medio de la narración oral para cualquier comunidad, lo que se debe buscar, en primera instancia, es un espacio en el que los participantes puedan expresar con libertad y en un ambiente de respeto su sentir y sientan confianza para hacerlo. Este tipo de intervenciones son fundamentales para contribuir a crear comunidad en estos grupos porque “la narrativa social desde la oralidad expone condiciones ontológicas, éticas y estéticas que fortalecen la solidaridad y los valores sociales” (Figuroa, 2019: 31).

Convocar a los miembros del grupo y hacerlos que expresen sus experiencias es uno de los momentos más importantes. Para el coordinador, acceder a estos grupos sociales suele ser una tarea complicada, porque en la mayoría de ellos suele haber desconfianzas, miedos, dudas, entre otros. Lo ideal es encontrar un agente dentro de la comunidad que se vuelva aliado de quien pretende detonar la intervención. Esta persona será quien ayude no sólo a reunir, sino a brindar confianza sobre quién estará al frente de las sesiones. Idealmente, la convocatoria debería hacerse de boca a boca, es decir, que cada uno de los participantes se sienta



personalmente invitado a las sesiones. Otra opción es la promoción a través de carteles o eventos públicos, como las misas dominicales. Quienes respondan al llamado deben llegar con absoluta libertad, sin presiones de ningún tipo.

Durante las sesiones se debe fomentar la libre participación, la libertad de expresión y la escucha respetuosa por parte de todos. A través de los talleres de actividades escénicas y de narración oral que he ofrecido en diferentes tipos de comunidades, he llegado a la conclusión de que, en estos espacios, la confianza es el valor más importante y lo que soporta todo el trabajo, siendo el coordinador quien la fomente, así como el respeto entre los participantes. Es muy difícil que la creatividad aflore en un ambiente tenso o donde no se le presta atención a quien está compartiendo su experiencia. El grupo, además, debe estar abierto a la participación de cualquier tipo de personas, sin importar su género o edad. De acuerdo con Alejandra Díaz y Zulema Acosta, quienes han desarrollado una propuesta didáctica para realizar actividades teatrales desde la comunidad, el diálogo intergeneracional permite que en la dinámica existan participantes de diferentes rangos de edad, lo que implica un intercambio de saberes, además de que podría propiciar la ayuda mutua y recíproca. Sugieren que se fomente la “escucha activa” en la comunidad, para desarrollar una sensibilidad corporal y vocal. Ello:

Implica concentrar nuestra atención de manera multisensorial (no sólo con el oído), en la que nuestros pensamientos, nuestras ideas y nuestros afectos se ven inmersos; permite que empaticemos con el otro: ponerse en su lugar; lo cual favorece el diálogo y por ende la comunicación entre los individuos (Díaz y Acosta, 2019: 22).

Para conseguirlo, Díaz y Acosta proponen que se tenga apertura a las palabras de todos y cada uno de los participantes, sin prejuicios ni discriminación. La participación de cada uno de los miembros de la comunidad debe ser igual de valiosa para todos. Lo que se pretende alcanzar –y aquí retomo las ideas de Augusto Boal, dramaturgo, director de teatro y creador del método Teatro del Oprimido, en Brasil, quien realizó un valioso trabajo de intervención escénica para la transformación social– es la empatía entre los participantes, la cual, de acuerdo con Boal no es un valor estético, sino “apenas uno de los mecanismos del ritual dramático” (Boal, 2018: 96) que aquí adquiere un valor fundamental para la comunidad porque implica el estar “con” el ‘otro’, conocerlo y conocerse todos los participantes a través de las historias narradas.



Tabla 2. Propuesta de desarrollo para cada sesión.

Fases de la sesión	Actividades sugeridas	Objetivo
Reconocimiento personal*	De pie o acostados boca arriba, mantener los ojos cerrados. Respiración y relajación. Percepción de las sensaciones corporales. Escucha y atención a los sonidos del entorno.	Lograr la relajación y disposición del cuerpo y mente al trabajo durante la sesión.
Relacionamiento con el entorno*	Escuchar con atención el sonido del medio ambiente más lejano. Imitar ese sonido con la voz. Imitarlo vocalmente y con todo el cuerpo.	Reconocer la capacidad creativa a partir de los sonidos y los movimientos corporales.
Relacionamiento con los Otros*	Abrir los ojos, mientras se sigue imitando el sonido lejano con voz y cuerpo. Caminar por el espacio, haciendo el sonido y el movimiento, y buscar el contacto visual con los demás. A través del sonido y del movimiento encontrados, tratar de establecer algún tipo de diálogo, por parejas.	Establecer un vínculo con el Otro a través del contacto visual y la percepción de sus acciones físicas.
Creatividad por pares*	Cada uno de los participantes deberá llevar algún objeto significativo a cada sesión (pueden ser fotografías, objetos, su juguete de la infancia...). Por parejas, los participantes se cuentan entre sí por qué el objeto que llevó le resulta significativo. Cambio de parejas y cada uno cuenta a su nueva pareja alguna anécdota muy breve que les sucedió cuando eran niños.	Comenzar a despertar la memoria narrativa y lograr confianza al contar historias.
Narración oral individual	Este espacio queda abierto a que los miembros de la comunidad cuenten alguna historia de manera voluntaria, pueden ser cuentos, leyendas, sueños, anécdotas del pasado... El tema puede ser libre o puede ser definido con anterioridad. La sugerencia es que todos se sienten en círculos y escuchen con atención a quien está contando. En esta fase se recomienda insistir en que el narrador busque emocionar a su público a través de lo que va contando y que, en todo momento, mire a los participantes a los ojos.	Conocer las historias propias de cada integrante del grupo y que éste explore maneras de emocionar a quien lo está escuchando.



Compartir experiencias	Esta fase es la conclusión de la sesión. La idea es que todos participen y cuenten al grupo cómo vivieron la sesión y qué los motivó más.	
------------------------	---	--

*Estas actividades pueden ser variables, según la sugerencia y creatividad del coordinador y los participantes, pero la intención es que no sean complejas y resulten posibles para todos los participantes.

**En las fases I, II y III, se recomienda proponer actividades en las que se eviten las palabras habladas. En un principio, el coordinador puede sugerir variaciones a las actividades que aquí se exponen, aunque debe ir buscando que el grupo proponga sus propias actividades, de manera que respondan a las fases que aquí se sugieren.

Fuente: elaboración propia.

El coordinador del ejercicio de narración oral debe estar consciente de que podría enfrentarse a dificultades. Ana Padovani refiere que, en cárceles, por ejemplo, los hombres suelen mostrar mayores inhibiciones que las mujeres, “aunque pueden llegar a contar sus historias personales” (Padovani, 2014: s. p.). En los centros geriátricos, una de las mayores dificultades es la pérdida de audición y visión de los participantes como público (Padovani, 2014: s. p.), lo que empobrece la atención. No obstante, resulta en una actividad con altas posibilidades de integración entre la comunidad de ancianos. En este último caso, una de las posibilidades es la de formar adultos mayores para que narren cuentos a los niños. Un ejemplo de ello se encuentra en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde existe el programa “Abuelos lectores y cuentacuentos”, que ha tenido una buena aceptación entre la población adulta mayor; algunos de ellos, incluso, han desarrollado sus propios proyectos narrativos. Además, esta actividad puede brindar grandes beneficios a esta comunidad específica, como el entrenamiento de la memoria, la imaginación y la elocución; asimismo, permite “rescatar la sabiduría que supone el transcurso de la vida, contribuir a forjar una ‘sociedad con raíces’, y favorecer las relaciones intergeneracionales en la medida en que el cuento actúa como un puente entre niños y ancianos” (Padovani, 2014: s. p.).

Se recomienda que las sesiones sean recurrentes y que, en cada una de ellas, después de la segunda o la tercera, el grupo comience a hacerse responsable de proponer las actividades de cada sesión, porque el mayor interés es que la comunidad encuentre su propio espacio de contacto, confianza y comunicación permanente y autogestivo. La figura del coordinador externo deberá ser cada vez menos necesaria y se recomienda que, en las primeras tres sesiones, vaya explicando a los participantes el objetivo de cada una de las fases de la experiencia para que el grupo las pueda entender, asimilar y replicar con sus propios recursos creativos.



Conclusiones

De manera natural, los seres humanos nos contamos historias; debido a ello, la mayoría tenemos interiorizadas estrategias para la comunicación en un sentido narrativo, aunque no solemos estar conscientes de ellas. Somos seres narrativos, llegamos al mundo y somos recibidos en el lenguaje de los otros; nuestra existencia es narrada por otros antes de que nosotros seamos capaces de formular una propia. Así, la narración no es un acto individual, sino social, siempre nos cuentan y contamos a 'otro' nuestras vivencias individuales o lo que les sucede a otros seres humanos por varias razones: para entretener, para explicar o para transmitir conocimiento o valores de la comunidad a la que pertenecemos, entre otras. La narración oral es una de las maneras más antiguas para contar relatos populares, es casi tan antigua como el lenguaje mismo. Este acto despierta la imaginación y la creatividad, fortalece los lazos entre los seres humanos y nos hace explicar-nos el mundo que nos rodea y nuestra posición en él. Además, nos da un sentido de pertenencia a determinado grupo. En este trabajo he introducido el concepto intención narrativa porque en el acto de contar historias, hay algo más que solo comunicar una historia o una experiencia determinada: el que narra pone delante suyo al 'otro' no únicamente como sujeto de escucha, sino como estímulo fundamental para que el relato cobre significación y se transforme de acuerdo con las reacciones del oyente. Es en esta interacción que se crea una relación única a través del relato, el cual, a su vez, también se ve afectado por el vínculo entre el narrador y el oyente. Es precisamente por esta razón que ubico el acto de narrar en presencia viva en el marco de las artes escénicas. También sostengo que este acto de contar y de escuchar historias, en vivo, es transformador para quienes intervienen en él. Este momento, además, es efímero e irrepetible, donde la palabra viva activa el imaginario social y personal. Este ejercicio se vuelve aún más necesario y significativo en comunidades que han padecido algún tipo de experiencia traumática o violencia. Una experiencia que, una vez que ocurre, parece dominar la narrativa de la comunidad y mantenerla en una especie de bucle discursivo que gira en torno al acontecimiento vivido.

He propuesto, por lo mismo, un modelo de intervención para grupos sociales con intención de restaurar la memoria colectiva y que el propio grupo encuentre, en su relación con los 'otros', un espacio que lo dote de nuevos horizontes y maneras de mirarse a sí mismo en su propia historia. En este ejercicio, la figura del coordinador resulta fundamental porque debe ser quien, en primer lugar, propicie el encuentro, genere confianza en el grupo y ayude a que el espacio se vuelva autogestivo por los mismos participantes. Lo que se busca es que sea la propia comunidad quien cuente sus metáforas e historias del pasado y se las cuente a sí misma para activar el recuerdo colectivo y cambiar la narrativa de miedo u opresión en una que le resulte más esperanzadora, por un lado, pero también la de transgredir y recuperar sentidos antiguos, pero sobre todo, la posi-



bilidad de recontar su historia de otra manera o de un modo en que la comunidad crea que debió haber ocurrido. ☯

Referencias

- ARDILA VIVIESCAS, J. (2012). *Narración oral de cuentos comunitaria y escénica crítica como herramienta de intervención social*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide (tesis doctoral).
- BENJAMIN, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus Santillana.
- BEUCHOT, M. (2013). *Historia de la filosofía del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica (versión electrónica).
- BOAL, A. (2018). *Teatro del oprimido*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- CAMPOS SANTELICES, A. (2010). *Violencia social*. San José de Costa Rica: EUNED-ILANUD
- DAVIS, J. (2002). "Narrative and Social Movements: The Power of Stories". En: Davis, Joseph E. (editor). *Stories of Change: Narrative and Social Movements*. Nueva York: State University of New York Press.
- DÍAZ, A. y Z. ACOSTA (2019). *Teatro desde la comunidad. Una propuesta didáctica*. México: Córdor.
- DOMINELLA, M. (2019). "Diez años de cuentos y encuentros", *La Pulseada*. Recuperado de http://www.lapulseada.com.ar/diez-anos-de-cuentos-y-encuentros/?fbclid=IwAR31xn3rU10E_0fpbH0U35XtBTYnySx-11Qst4gzLR2P9-Dy5zkhdAKJz1os
- FIGUEROA, D. (2019). *La narración oral de las comunidades mazahuas del Estado de México. Narrativa de la percepción del entorno natural y sobrenatural*. Toluca: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México / Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México.
- FREIRE, P. (2011). *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- GARZÓN, F. (1995). "Oralidad, narración oral y narración oral escénica". En: *Latin American Theatre Review*.
- GÓMEZ PELLÓN, E., et al (1999). *Tradición oral*. Santander: Universidad de Cantabria.



- MONTOYA, R. (s. a.). «*No hay nada peor para un cómico que los prejuicios y la censura*», dice Roberto Benigni. Recuperado de <https://vidaesbenigni.es.tl/Entrevista-con-el-director.htm>
- NAVARRO MATEO, M. (1997). “*La narración de la violencia*”. En: *Asparkia*, Núm. VIII.
- ORTIZ OCAÑA, A. (2013). *Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje*. Bogotá: Ediciones de la U.
- PADOVANI, A. (2014). *Escenarios de la narración oral. Transmisión y prácticas*. Buenos Aires: Paidós (versión electrónica).
- RICOEUR, P. (2003). *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- TREJO, J. (2020). *Vigencia de la narración oral escénica de Francisco Garzón Céspedes*. México: Enero Once.
- RODRÍGUEZ, T. (2006). *Vox Populi: Apuntes sobre la voz humana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (2003). “La violencia en las relaciones y sus consecuencias. La perspectiva sociohistórica”. En: *Documentación social*. Núm. 131.
- SELBIN, E. (2012). *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires: InterZona.
- ŽIŽEK, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

