

# **La potencia de oír: la narración oral frente a la palabra administrada**

**Celina Fernanda Ballón Patti<sup>1</sup>**

## **Resumen**

Nuestro trabajo se propone indagar la narración oral escénica tal como ésta es llevada a cabo en la actualidad, en tanto fenómeno que implica una resistencia a los modos de producción, circulación y escucha de la palabra que propicia la sociedad de la información. Nuestro análisis reconoce cuatro coordenadas teóricas fundamentales: el ensayo “El narrador”, de Walter Benjamin, los trabajos de Paul Zumthor acerca de la performance, el libro Enfermos de información, de Todd Gitlin y La palabra amenazada, de Ivonne Bordelois. Relevaremos asimismo las declaraciones de algunos de los principales referentes de la actividad en Hispanoamérica, a fin de establecer en qué medida estos desarrollos teóricos se expresan en el quehacer de los propios narradores.

Palabras clave: narración oral – hipersemiotización – poesía – escucha – voz

---

<sup>1</sup> Celina Fernanda Ballón Patti es Licenciada en Sociología, Doctoranda en Ciencias Sociales, narradora oral y crítica teatral. Su tesis de doctorado se centra en la figura de Rodolfo Walsh como paradigma del intelectual orgánico en la Argentina de las décadas del '60 y '70.

## **La potencia de oír: la narración oral frente a la palabra administrada**

### **Sociedad de la información: hipersemiotización, acoso e infoentretenimiento**

En *Enfermos de información*, Todd Gitlin analiza la hipersemiotización característica de la sociedad de la información utilizando la categoría de avalancha. Señala asimismo que el fenómeno no es nuevo: se remonta hace más de un siglo atrás. La sensación de supersaturación está lejos de ser nueva, pero a lo largo del siglo XX se produjeron dos cambios fundamentales. El primero de ellos tiene que ver con la aparición de la radio y la televisión, que modifican de modo radical el paisaje sonoro de la vida cotidiana. En sociedades signadas por la preeminencia de la escritura, la aparición de los medios audiovisuales significó, en palabras de Zumthor, una resurrección de las energías vocales de la humanidad, luego de siglos de sojuzgamiento de la voz humana por la letra impresa. Esta resurrección mediática de la voz humana tiene como primera consecuencia el acoso del oyente. “El mundo en general está cada vez más envuelto en una banda de sonido permanente” dice Gitlin. Dicha banda de sonido se encuentra administrada en función de objetivos de productividad y de consumo.

La capacidad de hacerse oír, de imponerse al oyente, se convierte en una dimensión del poder social. El paisaje sonoro de la vida cotidiana deviene un campo de lucha que conlleva cambios radicales en los modos de escucha. “Así pues – expone Gitlin – a su paso por el mundo, los individuos modernos oyen un pastiche producido por un grupo empresarial. Lo oímos, en palabras de Bottum, ‘a trozos, mientras cruzamos de una zona estereofónica a otra: la radio se enciende de pronto al arrancar el coche, la máquina de discos se corta en cuanto se cierra la puerta de la cafetería [] Estamos todos condenados al perpetuo último cuarto de *Name that Tune*” (GITLIN, 2005: 82)

La principal característica de la escucha que impone la sociedad de la información es su fragmentariedad, en tanto el mismo se impone al oyente como una interrupción: la saturación acústica condena a los mensajes a “abrirse camino entre el revoltijo” en términos de Gitlin, pero dicha victoria es necesariamente efímera: los mensajes se captan como una sucesión de interrupciones que no dan tregua a la percepción. El revoltijo de imágenes y sonidos prefabricados se presenta en primera instancia como una superposición de mensajes tan dispares que presenta una imagen de caos. Sin embargo, esta trama discursiva posee sus propias leyes de continuidad. En palabras de Gitlin: “en la confusión percibimos una especie de marco unitario. Es un torrente sin solución de continuidad: un collage de historias continuas, tertulias, fragmentos de anuncios, bandas sonoras de recortes musicales. Aunque pulsemos con el ratón, algo se siente como uniforme: un ritmo incesante, un esquema de interrupción, una presión hacia el desenfado, una anticipación de lo siguiente. Más allá de la diversidad de textos, los medios comparten una misma textura, aunque sea extraordinariamente difícil de definir” (GITLIN, 2005: 18). En lo que respecta a la textura acústica, la característica más relevante que encontramos es la ausencia de silencio. Las estrategias de los individuos para contener esta avalancha semiótica consisten en la imposición de un fondo sonoro personal. La textura acústica de los medios se caracteriza, en primer lugar, por un virulento acoso del silencio, cuya contracara es la corrosión de los significados. Así lo expresa Ivonne Bordelois: “Mucho de la fatiga que a veces nos postra en los difíciles tiempos que nos ha tocado vivir viene de esa contaminación permanente del

palabrerío con que los medios desacralizan y degradan no sólo las palabras, sino también toda posibilidad del silencio y, por ende, toda posibilidad de verdadero diálogo” (BORDELOIS, 2010: 12). Gitlin coincide con Bordelois: “El zumbido de lo intrascendente es la esencia de los medios” (GITLIN, 2005: 19). Esta banalización de los mensajes no puede estudiarse por fuera del advenimiento del infoentretenimiento, un fenómeno cuyo análisis termina por revelar las falacias propias de los discursos que ensalzan las realizaciones de la sociedad de la información, identificada con un modo de progreso racional. Gitlin pone de manifiesto el carácter dual de los medios de comunicación: éstos no son sólo vías de acceso a un tipo de información que redundaría en el conocimiento objetivo de la realidad circundante, sino también canales de acceso a la diversión, confort, comodidad o placer. Los medios de comunicación son canales de producción y satisfacción de estímulos y sensaciones. Y es esta segunda faceta la predominante: “El principal objeto de interés no es la información, sino la satisfacción, la sensación de las sensaciones, a la que concedemos todo el tiempo que podemos, no sólo en casa, sino también en el coche, en el trabajo, o caminando por la calle” (GITLIN: 2005: 16). La llamada sociedad de la información se caracteriza por el predominio de los productos y servicios orientados al entretenimiento, que tendría un poderoso impacto en la actividad periodística. Algunos autores (como Altheide y Snow) hablan de postperiodismo para referirse a este fenómeno característico de los tiempos que corren. Así describe Aníbal Ford las causas y consecuencias de este fenómeno:

“Tanto la sinergia como la unificación de la infraestructura tecnológica, es decir la tendencia a la fusión de las telefónicas con las grandes empresas de medios y de informática, van a ser determinantes en la producción de los géneros y contenidos culturales que se nos van a ofrecer durante los próximos años. Y son determinantes en esta mezcla de información y entretenimiento – o supuesto entretenimiento, puesto que en esta historia pierden ambos términos – que parece licuar los viejos valores del periodismo y de la libertad de prensa como promotora del desarrollo y el debate de y en la opinión pública, de enriquecimiento y profundización de lo político” (FORD, 1999: 106 – 107).

El primero de los efectos de la sociedad del infoentretenimiento es la transformación del ciudadano en consumidor: la información – entendida como datos objetivos acerca de la realidad circundante- se ve cada vez más contaminada por la publicidad. La aparición de un género como el infomercial es una de las manifestaciones palpables de ello. El segundo de los efectos, al que ya nos hemos referido como postperiodismo – consiste en una reformulación de los géneros periodísticos que redundan en el predominio de aquellos géneros fundados en la exposición de la privacidad del “ciudadano de a pie” – tales como los talk shows, los reality shows, los court shows – que ostentan el sensacionalismo como rasgo común. Gitlin llama la atención sobre un tercer fenómeno que nos parece relevante: la metadiscursividad del lenguaje mediático (“los medios son, en todos sus aspectos, elementos temáticos esenciales de los propios medios”). Por último, cabe mencionar un último efecto que no puede pasarse por alto: el cambio en las formas de la sociabilidad, signadas por el predominio de lo que Gitlin llama “estar con los medios”:

“El aspecto más importante de las comunicaciones que nos rodean no es que nos engañen, ni que difundan una ideología restrictiva, ni que enfatizen el sexo y la violencia, ni que recorten las imágenes del bien, la verdad y la normalidad, ni que corroan la calidad del arte, ni que simplifiquen el lenguaje – cosas que, en efecto, también hacen -, sino que con todas sus mentiras, sesgos y placeres banales saturan nuestros hábitos de una promesa de sensación, aunque no sepamos exactamente qué sentimos con determinada tanda de imágenes; sólo sabemos que están ahí, que salen de pantallas grandes y pequeñas, o constituyen un borboteo

incesante. El torrente incesante de imágenes, sonidos e historias se ha convertido, en un grado sin precedentes, en nuestro mundo más común.” (GITLIN, 2005: 17)

El panorama trazado por Ford, Gitlin y demás teóricos resulta sin duda desalentador. Es justamente la gravedad que reviste el cuadro de situación lo que nos impulsa a buscar fenómenos de resistencia

### **Ricos en noticias, pobres en historias: acerca del narrador y la palabra amenazada**

En su ensayo *El narrador*, Walter Benjamin hacía un diagnóstico de largo aliento en el pensamiento social posterior: la abundancia de información tenía como correlato la merma de las historias. Narración e información se plantean como términos inconciliables, ya que la segunda se ve sometida a las exigencias de plausibilidad y verificabilidad, mientras que la primera descansa en la falta de explicaciones: “Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones. Ahí Lesskow es un maestro (piénsese en piezas como *El engaño* o *El águila blanca*). Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (BENJAMIN, 2001: 117)

Lo primero que merece señalarse a propósito de esta frase es que Benjamin está lejos de sostener una postura ingenua acerca de la información, dado que señala que a pesar de la exigencia de verificabilidad a la que la misma estaba (y está) sometida, la noticia que producían los medios de comunicación en la década del '30 del s. XX a menudo no era más exacta que las noticias de siglos anteriores. Por otra parte, la sociedad del infoentretenimiento se caracteriza por la creciente narrativización de la información de interés público, lo cual nos impide efectuar divisiones tajantes entre noticias e historias. Pero una tensión clave de su planteo pervive hasta nuestros días: la exigencia de plausibilidad que rige a la noticia, que – debido a la difusión de las mismas – termina extendiéndose a otros discursos a los que sofoca con pautas de recepción que no le son propias. Benjamin señala el enfrentamiento entre la plausibilidad y la explicación que rigen la recepción del mensaje noticioso y lo extraordinario y lo prodigioso, columnas vertebrales de las narraciones tradicionales, que propician una recepción libre de explicaciones tendientes a justificar lo narrado. En su conferencia “El narrador, entre la autoridad de haber vivido y la transmisión de la palabra” Xavier Puente Docampo, narrador, escritor y director de teatro, hijo de un narrador tradicional tal como los descritos por Walter Benjamin, puntualiza respecto a la narración tradicional de los sucesos<sup>2</sup> que la asistencia a esas reuniones “no lleva aparejado el compromiso de aceptación y creencia por parte de los presentes. Pero sí el compromiso de que no se va a poner en cuestión, porque se acepta que la credibilidad que el narrador merece es individual, no obliga a los otros, pero tampoco admite el enredarse en discusiones racionalistas. Cada uno habrá de guardar su opinión para sí si es negativa, de lo contrario se arriesga a que no se cuenten este tipo de historias en su presencia y se vea convertido en una especie de apestado tal que, su aparición haga que se interrumpa la narración” (PUENTE DOCAMPO, 2005: 16). La narración oral – a diferencia de la transmisión de información – no tiene su eje en la verificación de lo sucedido,

---

<sup>2</sup> Los sucesos son historias con la estructura de un cuento de tradición oral, que narran eventos inverosímiles asumiendo que efectivamente han acaecido en la realidad.

sino en la participación de un rito que cohesiona al oyente en torno al imaginario de la comunidad. Al respecto, Puente Docampo afirma que lo siguiente: “Hay una entrega previa a la autoridad del narrador, a su sabiduría, a fin de cuentas narrador es etimológicamente gnarus, el que conoce. Pero también hay una conciencia del papel que la propia historia tiene de transmisión de un conocimiento que afecta a la sociedad y el individuo. A la necesidad de participar de una ceremonia de iniciación que le convierte en miembro de pleno derecho de la comunidad en la que vive. Es la puerta de acceso a las experiencias que cohesionan a la tribu y el narrador, en ese momento, es el guardián de la llave que abre esa puerta” (PUENTE DOCAMPO, 2005: 13).

Benjamin señalaba que este tipo de narración estaba destinada a desaparecer. Puente Docampo, en los albores del s. XXI, da fe de su extinción. Si citamos aquí el trabajo de Benjamin no es para efectuar extrapolaciones mecánicas, sino para rastrear las continuidades presentes en la narración oral entendida como una rama de las artes escénicas contemporáneas, y sus posibilidades de resistencia a un fenómeno de hipersemiotización que corroe significantes y significados.

La sociedad de la información se funda sobre la fungibilidad de sus producciones. “Los programas, anuncios, canciones y películas existen como objetos efímeros” señala Gitlin, lo cual es solidario de la presión por la novedad. Las producciones culturales asumen un carácter marcadamente descartable, que las condena a un rápido consumo y a un olvido más rápido aún. El modo en que muchos narradores orales contemporáneos conciben su trabajo plantea una oposición a esta lógica de rápido descarte. Al respecto, Ernesto Rodríguez Abad, filólogo, escritor, narrador oral y director del Festival de Cuentos de los Silos, señala lo siguiente: “Por tanto definiendo oír o contar un cuento repetidas veces hace que gocemos plenamente de esa historia. Cuando la historia se cuenta o se oye por primera vez, tanto el oyente como el narrador se interesan por conocer la historia, llegar al final y conocer un desenlace. Se involucra demasiado en los sucesos y no ve la verdadera trama estética.

Parece que los árboles impiden ver el bosque hasta que no conocemos bien el terreno aprendemos a saborearlo sin preocuparnos de saber dónde terminan los árboles. Sólo se entienden bien las cosas que se conocen en su totalidad. Los cuentos sólo se saborean bien cuando ya se conocen. Por eso los buenos narradores repiten sus cuentos para buscar en ellos la belleza de la construcción, emoción de la transmisión, la conexión con el público”.<sup>3</sup> Walter Benjamin afirma en “El narrador” que narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y sus afirmaciones resuenan plenamente en las palabras de Rodríguez Abad (al respecto, no es casual que la revista dedicada al cuento y a la narración oral por él dirigida se llame justamente Mnemosyne).

Walter Ong llama la atención acerca de un fenómeno que nos parece central: el ideal auditivo es el conjuntar. Esta capacidad unificadora de la escucha colectiva ha sido tomada muy en cuenta por los narradores contemporáneos, muchos de los cuales han orientado su trabajo hacia áreas relacionadas con la salud, la ancianidad o los grupos sociales vulnerables, en un intento de recuperar la palabra a fin de reconstruir el tejido social. Patricia Mix Jiménez, filósofa y narradora chilena, resume la premisa en que se reconocen los narradores orales ante los nuevos desafíos de su oficio: “A diferencia de los antiguos narradores/as espontáneos/as – cuyo oficio les fuera dado por tradición o les era reconocido como un don por parte de la comunidad a la que pertenecían – nosotros/as los/as narradores/as de hoy debemos ganar la

---

<sup>3</sup> Rodríguez Abad, Ernesto; “¿Es un arte narrar cuentos?” [en línea][consulta 19 de diciembre 2011] <http://naocat.com/modules.php?name=News&file=article&sid=84>

confianza y constituir comunidad con aquellas personas a las que les contamos historias. (...) Desde esta perspectiva (en tiempos de hipervínculos virtuales y de escasez de vinculaciones presenciales) el narrador y la narradora – como guía en ese proceso/rito de conexión, de co-construcción de un relato común – abrimos con nuestro oficio nuevas posibilidades a las artes escénicas y a metodologías adecuadas y pertinentes para la educación, la salud, y el trabajo social, pero por sobre todo tenemos la posibilidad de aportar a procesos de integración y sanación” (MIX JIMÉNEZ, 2010: 100). Ivonne Bordelois apuesta por el sentimiento colectivo que genera la narración de las historias, y llega a afirmar que “acaso el más poderoso encanto que mana de la narración oral es el público que crea”. Las características del auditorio no pueden disociarse de las modalidades que asume la narración oral en tanto performance: “Y el hecho de que el círculo y el fuego sean los rasgos que escenifican las narraciones verbales – mientras misas, conciertos populares y conferencias requieren una disposición hierática, donde los protagonistas se elevan por encima de su público en estrados imponentes o monumentales – la simple disposición llana y centrípeta que suele acompañar a los cuentos, muestra la energía distinta, suelta y libre, propia de aquellos acontecimientos humanos que no buscan deslumbrar, sino alumbrarnos en lo más profundo y sencillo de nuestros corazones” (BORDELOIS, 2010d: 101). Incluso cuando la narración oral se lleva a cabo en grandes salas teatrales – como es el caso de algunos festivales importantes – que cuentan con escenarios convencionales, los narradores procuran abolir estas distancias, y por eso suelen solicitar luz de sala, aboliendo así la cuarta pared. Mirar a los ojos del público se considera tan importante como el manejo de la voz: el mensaje se teje por igual con la palabra, la mirada y el gesto – que parten tanto del narrador como de su auditorio.

Gitlin, por su parte, nos recuerda que no cualquier escucha posee la capacidad de fundar auditorios: la recepción de la banda de sonido administrada se caracteriza, por el contrario, por imponer una recepción atomizada, fragmentaria. Creemos que la narración oral funda su capacidad de crear comunidad en tres diferencias que establece con la palabra mediatizada – palabra que de acuerdo con Zumthor, se caracteriza por cancelar la presencia del portador de la voz, escapara al puro presente de la ejecución – dando como resultando un mensaje vocal que puede ser repetido indefinidamente, y siempre de modo idéntico – y suprime las diferencias espaciales de la voz viva. Nada de esto ocurre en la narración oral. A fin de indagar más en detalle las características que asume la voz que narra, consideramos imprescindible hacer referencia a la categoría de la performance, en tanto realización teatral de una obra vocal que se caracteriza por la co-presencia del emisor y el receptor. La situación de escucha se caracteriza por el encuentro con una palabra que conserva los rasgos de la corporeidad de quien la emite. El auditorio asume el papel de co – creador: la obra vocal es indisociable del contexto que la alberga. A propósito, Paul Zumthor relata una vivencia ilustrativa. Durante su adolescencia, solía presenciar espectáculos dados por los cantores populares en las calles de París. En su afán de prolongar el placer que de daba la experiencia – forzosamente acotada por el horario de los trenes – compró los textos que cantaban los artistas, sólo para descubrir que la lectura de los mismos no era capaz de evocar las sensaciones vividas. La experiencia de cantar en soledad era apenas un poco más satisfactoria. Muchos años después, Zumthor reflexiona sobre esta insatisfacción a fin de dar cuenta del carácter intrínsecamente colectivo y co – construido de la obra vocal:

“Ahora, ¿qué percibíamos de estas canciones? Éramos quince o veinte tunantes en grupo alrededor de un cantor. Se oía un aria, melodía muy simple, para que en la última copla pudiéramos retomarla en coro. Había un texto, en general muy fácil, que se podía comprar por algunas monedas, impreso groseramente en hojas sueltas. Además de eso, estaba el juego Lo que nos había atraído era el espectáculo (...) Estaba el hombre, la mula, su pantomima,

porque el vendía las canciones, pregonaba y pasaba el sombrero; los volantes confundidos en un paraguas dado vuelta junto al cordón. Estaba el grupo, la risa de las chicas, sobre todo al final de la tarde, a la hora en que las vendedoras salían de sus negocios, a la vuelta de la calle, los ruidos del mundo y, por encima, el cielo de París que, en el comienzo del invierno, bajo las nubes de nieve, se tornaba violeta. Más o menos todo esto formaba parte de la canción. *Era la canción*” (ZUMTHOR, 2007: 28 – 29)

La antropología ha puesto de relieve el carácter de ritual propio de las narraciones orales. “Donde hay mito (es decir palabra, relato primordial) hay rito “recuerda Adolfo Colombres, y dicha capacidad ritualizadora del relato oral pervive incluso en las sociedades de oralidad mediatizada. El concepto de performance, tal como éste es concebido por Zumthor, es indisociable del ritual, independientemente del carácter sagrado o profano que tengan las historias que se comparten: “Entre un “ritual” en el sentido religioso estricto y un poema oral podríamos avanzar, diciendo que la diferencia es apenas de presencia o ausencia de lo sagrado. (...) En el caso del ritual propiamente dicho, indudablemente, se pronuncia un discurso poético, pero ese discurso se dirige, tal vez, por intermedio de los participantes del ritual, a los poderes sagrados que rigen la vida; en el caso de la poesía, el discurso se dirige a la comunidad humana: diferencia de finalidad, de destinatario; pero no de la propia naturaleza discursiva” (ZUMTHOR: 2007: 45 – 46). Grandes narradores orales contemporáneos rescatan la idea de la narración oral como rito. Algunos de ellos se asumen como continuadores de la tradición de los narradores tradicionales campesinos, ya que su repertorio proviene de la tradición oral, otros trabajan con fuentes literarias y provienen del mundo del teatro. Entre ambos extremos, se ubica un conjunto de artistas que reconocen la influencia de ambos. La definición de la actividad es aún hoy motivo de disputa (la discusión acerca de si la narración oral es o no teatro no se resigna a morir). Si rescatamos el concepto de performance, es porque éste permite dar cuenta de lo que a nuestro juicio es lo central del fenómeno: la capacidad fundadora de ritos de la palabra compartida, el modo específico de escucha que comporta, el nosotros que está en germen en todo relato oral. Como ejemplo de ello, elegimos recordar las palabras de Virginia Imaz Quijera: “Cuando yo me pongo delante de alguien, de alguna manera el trabajo es chamánico, es como de canal, el auditorio me hace el favor de tomarme como guía de viaje, como maestra de ceremonias para que se produzca la catarsis que supone respirar con la tribu, toda la tribu a la vez. Yo les contaba como el mundo viene con un aliento diferente y en un momento determinado se va a producir la catarsis de respirar todo el mundo a la vez. No igual, porque cada quien tenemos nuestro propio aliento, pero de respirar a la vez: una emoción, una parte del viaje... Y esto nos hace sentirnos muy acompañados, nos da sentido de pertenencia. Creo que es maravilloso”<sup>4</sup>

## **Palabras finales**

No es nuestra intención trazar un panorama idílico de la actividad: las mismas declaraciones de los narradores nos ponen en guardia al respecto. Algunos años atrás, en la Feria de Libro, Patricia Mix Jiménez llamaba la atención sobre un fenómeno preocupante: la presencia de relatos fundados en la burla hacia ciertos grupos sociales considerados inferiores. Mix arriesga la causa de este fenómeno, a la que identifica con una actitud demagógica del narrador (obtener la aprobación del público mediante la complicidad que instala la burla), y advierte sobre los efectos desintegradores y empobrecedores de una experiencia semejante, en

---

<sup>4</sup> Declaraciones realizadas en una entrevista disponible en <http://youtu.be/LxGLYfkUZm0>. Minuto 4:00 a minuto 4: 46

la que “los prejuicios, las fobias y las intolerancias del narrador o narradora se manifiestan en los relatos” La narración oral, en tanto arte, no escapa a las coacciones que la sociedad de la información impone a la palabra. Pero un panorama amplio de la actividad permite constatar que esta forma de artes escénicas conlleva intrínsecas posibilidades de resistencia, en cuya defensa se encuentran alineadas figuras faro de este arte. Si, como afirma Gitlin, bajo la sociedad de la información el habla se ha convertido en percusión, en la narración oral laten grandes potencialidades para un despliegue distinto del habla. Consideramos que la más relevante de ellas son las relacionadas con la defensa de la palabra poética – una palabra que, según Ivonne Bordelois, se caracteriza por su íntima vinculación con un silencio que se encuentra amenazado. La misión de la palabra poética sería, entonces “encontrar y dar a luz sólo aquellos raros poemas que, en vez de genera más palabras en nosotros, nuevas palabras, palabrerío de crítica, diálogo interior incesante, conduzcan en cambio, a ese espacio insospechado donde podamos estar quietos, encontrándonos con una nueva forma de silencio que posibilite esa escucha profunda, cada vez más urgentemente necesaria” (BORDELOIS, 2010a: 22-23)

Ernesto Rodríguez Abad, desde la profesión de narrador, reflexiona en el mismo sentido:

“Creo que no podría comprender los verdaderos valores de las palabras sin el remanso de paz que son las pausas. Los silencios son el rellano de la escalera en el que descansamos, a la vez que aprovechamos para ver el paisaje, la casa que habitamos o el cielo al que aspiramos, desde dentro, desde la emoción y el pensamiento (...) Una palabra dicha, o escrita, sin el silencio que la haga brillar, sacar todo su contenido, no relumbrará en el proceso de comunicación. (...) No me explico por qué, en nuestra sociedad, pretendemos ahogar los silencios. Gritamos sin necesidad, quizá porque creemos que así tendremos más razón. Nos inundan con programas de televisión, con fiestas, con aglomeraciones en las que la palabra es sofocada por un torrente arrollador de palabras gritadas, desgarradas, deshilachadas... Nos agobian llamadas de teléfono para ofrecernos inverosímiles oportunidades de compra. Timbres, sirenas y cláxones imparables irrumpen en nuestros sueños. Y las palabras asustadas se esconden entre las ramas de los árboles. Pobres palabras que pierden sugerencias, significados, valores. Es la lengua una caricia para el espíritu, es tesoro inmenso, inagotable, pues son tantas las combinaciones, las maneras de trabar un término con otro; son innumerables las expresiones, los ritmos y los hermosos sonidos... Pero tenemos que escuchar, con paciencia, con cuidado. No olvidemos que los momentos más importantes los plasmamos con susurros”<sup>5</sup>

Bordelois afirma también que la poesía es el reclamo de los poderes corporales del lenguaje, y Zumthor acuerda: que un texto sea reconocido como poético depende del sentimiento que nuestro cuerpo tiene de él. Grandes narradores orales hacen suyos sus dichos: Rodríguez Abad habla de la palabra como caricia, Virginia Imaz Quijera del narrador como quien acompaña el sentimiento del oyente, Ana María Bovo del tremolar que experimenta el cuerpo de quienes escuchan las historias, Roser Ros de los lazos afectivos que crea el oyente con los sonidos que lo atrapan, Paco Abril del don del afecto y del don del consuelo que atesoran los cuentos... en las reflexiones que guían el oficio de todos ellos el vínculo entre la palabra de quien habla y el cuerpo de quien escucha está presente. Creemos que la narración oral contemporánea, a pesar de hallarse acechada por el proceso de degradación del habla y la escucha, conserva en sí un germen poderoso para la defensa de la palabra poética, piedra de

---

<sup>5</sup> Rodríguez Abad, Ernesto; “Silencios”. [en línea][consulta 19 de diciembre 2011] [www.ernestorodriguezabad.com](http://www.ernestorodriguezabad.com)

toque para combatir el cinismo y la indolencia que, como señala Gitlin, caracterizan a las subjetividades forjadas por la sociedad de la información.

## **Bibliografía**

Abril, Paco. *Los dones de los cuentos*. [en línea][consulta 19 de diciembre 2011].

<http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/PacoAbrilLosdonesdeloscuentos.htm>

Adorno, Theodor. (1967) “La industria cultural ” en Morin, Edgar y Adorno, Theodor (comps.), *La industria cultural* (Buenos Aires: Galerna)

Benjamin, W. 2001 (1936), *El narrador* en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (Madrid: Taurus)

Benjamin, W. 2007 (1936) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” en *Conceptos de filosofía de la historia* (Buenos Aires: Terramar Ediciones)

Bordelois, Ivonne 2010<sup>a</sup> “Del silencio como porvenir” en *Del silencio como porvenir* (Buenos Aires: Libros del Zorzal)

Bordelois, Ivonne 2010<sup>b</sup> “Poesía en tiempos de crisis” en *Del silencio como porvenir* (Buenos Aires: Libros del Zorzal)

Bordelois, Ivonne 2010<sup>c</sup> “Cuentas y cuentos” en *Del silencio como porvenir. Libros del Zorzal*, Buenos Aires

Bordelois, Ivonne 2005 “Conferencia inaugural” X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 29 de abril.

Bordelois, Ivonne 2003 *La palabra amenazada*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal)

Alberto Borrini (1999 septiembre 31) “Los infomerciales vienen marchando”. *La Nación*, [en línea][consulta 10 de diciembre 2011] <http://www.lanacion.com.ar/151613-los-infomerciales-vienen-marchando>

Bovo, Ana María 2002 *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti* (Buenos Aires: Atuel)

Bussatto, Cléo. *O Simbólico na contação de histórias – (A) Ponte para o Sagrado* [en línea][consulta 19 de diciembre 2011]

<http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/CleoBusattoOsimboliconcontacaodehistorias.htm>

Carrasco, Marilú; “Narración oral e identidad”. [en línea][consulta 15 de diciembre 2011]

<http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/MariluCarrascoNarracionOraleIdentidad.htm>

Colombres, Adolfo. "Oralidad y literatura oral" [en línea][consulta 14 de diciembre 2011]  
[http://www.lacult.org/docc/oralidad\\_09\\_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf)

Dolar, Mladen 2007 Una voz y nada más (Buenos Aires: Manantial)

Dubatti, Jorge 2005 "Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología" X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de abril.

Escudero Martha. "Gajes del oficio" [en línea][consulta 16 de diciembre 2011]  
<http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/MarthaEscuderoGajesdeloficio.htm>

Ford, Aníbal 1999 La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea (Buenos Aires: Norma)

Ganapol, Marcela, Blixen, Gimena. y Kohon, Lili Blanca 2005 Desarrollo de la experiencia del grupo Arte por Amor: La narración solidaria en diferentes ámbitos comunitarios. X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 2 de abril.

Giardinelli, Mempo 2005 "Del placer de leer al placer de narrar. Algunas preguntas". X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de mayo

Gitlin, Todd 2005) Enfermos de información: de cómo el torrente mediático está saturando nuestras vidas (Barcelona: Paidós)

Imaz Quijera, Virginia. Vivir para contarlo: Le acompaño en el sentimiento. [en línea][consulta 17 de diciembre 2011]  
<http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/VirginaImazVivirparacontarlo.htm>

Jitrik, Noé 2010 "Conferencia inaugural" XV Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires. 1 de mayo

Mix Jiménez, Patricia 2005 "¿Qué es ser un narrador oral hoy?" X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de mayo

Ong, Walter 1982 Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra (México: Fondo de cultura Económica)

Puente Docampo, Xabier 2010 "Oralidad y lectura: dos actitudes de escucha". XV Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de mayo

Puente Docampo, Xabier 2005 "El narrador, entre la autoridad de haber vivido y la transmisión de la palabra". X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de mayo

Rodríguez Abad, Ernesto. “La Voz de la sirena” [en línea][consulta 19 de diciembre 2011]  
www.ernestorodriguezabad.com

Rodríguez Abad, Ernesto. “Silencios” [en línea][consulta 19 de diciembre 2011]  
www.ernestorodriguezabad.com

Rodríguez Abad, Ernesto. “¿Es un arte narrar cuentos?” [en línea][consulta 19 de diciembre 2011] <http://naocat.com/modules.php?name=News&file=article&sid=84>

Ros y Vilanova, Roser “La etnopoética y los etnopoetas”. [en línea] [consulta 14 de diciembre 2011] <http://historiasparacambiarelmundo.com/teorica/articulos/RoserRosLaEtnopoetica.htm>

Sanfilippo, Marina 2005 El Renacimiento de la narración oral en Italia y España. [en línea][consulta 12 de diciembre 2011] <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>

Trastoy, Beatriz 2005 “Nuestros cuentos, una marca de identidad. En torno a la narración oral escénica” X Encuentro Internacional de Narración Oral en el Marco de la Feria Internacional del Libro del Autor al Lector. Buenos Aires, 1 de mayo.

Zires, Margarita. 1999 De la voz, de la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina: algunas consideraciones sobre la dimensión significativa de la comunicación oral. En Revista Razón y Palabra (Buenos Aires) N° 15

Zizek, Slavoj. 2004 (1992) El sublime objeto de la ideología (Buenos Aires: Siglo XXI)

Zumthor, Paul 2007. Performance, recepção, leitura (San Pablo: COSAC NAIFY)

Zumthor, Paul 1985 “La permanencia de la voz” en El Correo de la Unesco (Paris) N° 8.