

# Acerca del reciente desarrollo de la narración oral escénica

Alejandro Tosatti \*

**Ideales e historia reciente del movimiento de ROE según Francisco Garzón Céspedes. Apuntes para una historia reciente de la ROE en Costa Rica**

## Introducción

La Narración Oral Escénica (NOE)<sup>1</sup> se desarrolla lenta pero sólidamente en el territorio latinoamericano al igual que en otras latitudes, como Estados Unidos y España. En la labor que muchísimas personas vienen realizando para que este desarrollo se dé en el campo artístico, que acompaña un nuevo interés también en el campo teórico, vale destacar, por su importancia y empeño, los aportes del maestro cubano Francisco Garzón. Su importancia es significativa para la historia reciente de esta disciplina en Costa Rica, al igual que en los demás países del área como México, Colombia, Venezuela y Cuba. Por esta razón, he pensado que puede ser de interés general juntar dos textos acerca de esta disciplina. Uno da cuenta de lo que ha sido el ideal y el desarrollo

reciente del movimiento de la NOE en general y es fruto de una extensa entrevista que, con este fin, sostuve con el maestro cubano, en España, en ocasión de su participación en el Festival de Teatro de Cádiz y en la Muestra de Teatro Latinoamericano en el Festival de Otoño de Madrid, en 1991. La entrevista ha sido editada y recortada, los textos reagrupados y ordenados. Por esta razón, el texto es entregado bajo forma de artículo más que como entrevista. Obviamente, asumo la responsabilidad por cualquier inexactitud o error que pueda contener. El otro es un primer esfuerzo para ofrecer alguna información relativa al desarrollo de la NOE en Costa Rica y llamar un poco la atención sobre un puñado de personas que vienen trabajando desde hace ya un tiempo en este campo, incluyéndome a mí.

\* Profesor de teatro y danza.

## Ideales e historia reciente del movimiento de NOE según Francisco Garzón Céspedes

### 1. Oralidad, narración oral escénica y artes del espectáculo

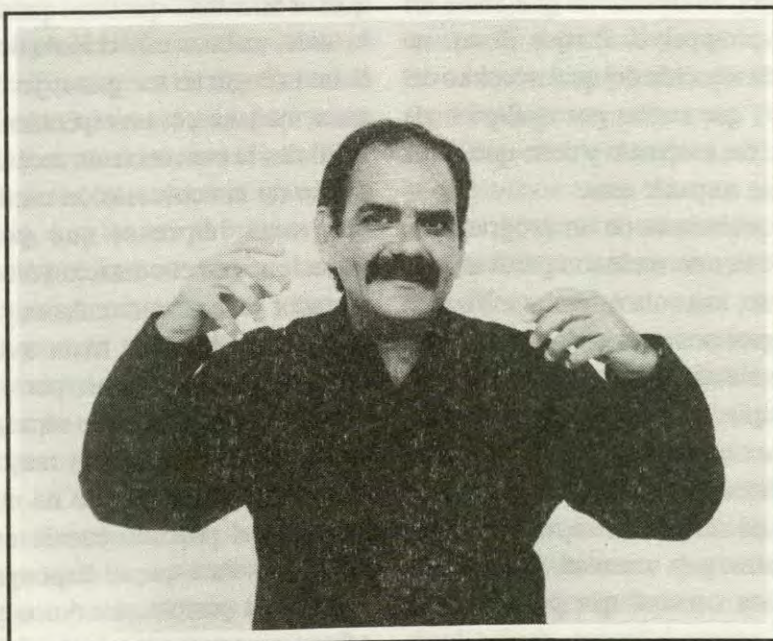
La NOE ocurre en sociedades de escritura y oralidad audiovisuales. Esto significa que no estamos contando ni intentando abrir puertas en sociedades de oralidad primaria donde lo oral tiene una jerarquía, un reconocimiento y es habitual tanto en lo cotidiano como, incluso, en lo artístico, en lo comunicacional por medio de la figura del cuentero comunitario en sociedades donde la oralidad, al menos la oralidad en términos artísticos, pero yo diría también la oralidad en términos cotidianos, ha retrocedido, ha perdido terreno.

No podemos olvidar que la NOE es, ante todo, oralidad. Y que esta oralidad deberá entroncar con aquellas leyes de la escena que no la nieguen. La oralidad es comunicación; es proceso abierto, proceso de interacción, es reinención, es proceso de movimiento y esto hay que tomarlo en cuenta a la hora de conformar el programa de un espectáculo de NOE. Nosotros contamos en

muy diversas situaciones y sitios. No contamos, como cuenta el cuentero comunitario, con su comunidad. Lo que nosotros contamos no está necesariamente en un contexto comunitario, sino por el contrario solemos hacerlo en teatros, centros culturales y plazas, no solo de distintas ciudades y, por lo tanto, de distintas zonas geográficas dentro de un país sino también de país en país.

Además, aunque la NOE parte del antiguo arte de contar, en nuestras sociedades prácticamente recién comienza. Porque para un proceso

artístico, 10, 15, 20 años no es nada. Esto significa que nosotros tenemos que acceder a públicos muy diversos y que, en general, no están iniciados en lo que podemos llamar la oralidad escénica. Es decir que es un público que nosotros debemos de atraer, sedu-



Francisco Garzón C. (Foto de: Armando Trejo)

cir, convencer y, en ese sentido, yo creo que el programa de un narrador que se va a enfrentar a ese público deberá de ser, ante todo, un programa de "variedades".

En un espectáculo de variedades hay un cantante y luego hay un mimo y luego hay un malabarista y demás. Eso mismo hay que lograrlo pero con los cuentos. Es decir, que tiene que haber cuentos de tradición oral, cuentos de la

literatura; tiene que haber cuentos muy breves, breves, de mediana extensión y largos. Tiene que haber cuentos de humor y cuentos dramáticos. Tiene que haber historias amorosas, cuentos satíricos sobre defectos humanos, cuentos enigmáticos, cuentos políticos, cuentos de los más diversos. Y, con todo esto a la mano, habrá, cada vez, ya con el público, que decidir qué se cuenta y qué no se cuenta. Aunque se haya llegado con un cierto esquema general.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que cada cuento es una estructura. Que abre, cierra, y tiene su desarrollo; un desarrollo que suele ser dramáticamente progresivo. Porque si no, no podría mantener la atención del que escucha o del que lee. Es decir, que contar por cualquier vía implica expectación, suspenso y tiene que haber una estructura que respalde esto.

Uno de los problemas de un programa de NOE es que el público no suele compartir un solo cuento y, por tanto, una sola estructura. Yo creo que también llegaremos a esto. Y yo creo que contaremos noveletas, creo que contaremos novelas. Creo que esto ocurrirá. Yo estoy avanzando en este camino. Yo ya cuento distintos capítulos de una novela; hay compañeros que han hecho el trabajo de sintetizar una novela en sus sucesos principales y la cuentan. Muchos de nosotros contamos cuentos que pueden durar mucho tiempo: veinte minutos, media hora, algunos casi podrían ser noveletas. Es decir, novelas cortas. Eso no es lo usual. Lo usual es hacer un espectáculo en el cual se cuentan 6, 8, 12, 15 y hasta 20 cuentos. Si es que se deciden incluir varias series de minicuentos.

Entonces, ahí hay un problema porque cuando el público va a ver una función teatral de alguna manera es orientado y el mismo se dispone a ver esa obra y no otra. Es decir, está el título, está alguna frase que la publicidad ha manejado, está el anuncio en el periódico, está la crónica que se

leyó sobre esta representación teatral, está lo que alguien le dijo y está casi siempre el programa de mano impreso. Además, hay mucha más conciencia acerca de autores, obras específicas que suelen estrenarse y ponerse y volver a ponerse de país en país en los teatros.

Cuando el público va a ver un espectáculo de NOE, resulta que tiene 12 ó 15 estructuras diversas como estructuras, pero, además, diversas en contenidos, temas, propósitos, incluso, cuentos que apelan a sentimientos absolutamente contradictorios. Y yo digo que el público tiene que ser orientado, que tiene que ser motivado. Por lo tanto, un buen espectáculo de NOE hoy —a mí la futurología no me gusta, yo no sé lo que va a pasar mañana—, es un espectáculo que vincule la NOE con la conversación escénica; para que por medio de la conversación escénica y no de un programa impreso, que podría necesitar variaciones en el contacto ya con el público, el narrador vaya creando enlaces y vaya motivando al público. A veces hasta avisándole de qué cuento va a oír. Porque, por ejemplo, es muy importante que el público sepa la extensión. Si el cuento es brevísimo o es muy largo. O que el público, si se ha contado un cuento de humor, sepa que el próximo cuento es absolutamente dramático. Para que se disponga a oír eso.

Eso es posible, armónico y absolutamente eficaz porque esa es la estructura de la conversación cotidiana donde uno pasa de un tema a otro sin ningún problema y se emociona, se alegra, se entristece, se angustia, y se vuelve a alegrar y solo han transcurrido unos pocos minutos de conversación. No hay ningún problema en un espectáculo de NOE de pasar de un tema a otro, de una sensación a otra, de un sentimiento a otro, cambiando los cuentos para ello. Pero el público necesita ser avisado para ello.

Me parece fatal que un narrador cuente un cuento detrás de otro sin que la conversación

juegue un papel. Y también me parece que la conversación escénica es tan importante que no tendría que limitarse simplemente a ser hilo conductor. Creo que ella puede tener sus propios espacios: al comienzo y en cualquier momento del espectáculo cuando se pasa del cuento a la anécdota personal y a los comentarios más propios e íntimos. Esto, a la vez, nos remite a todo el proceso de la oralidad a lo largo de los tiempos donde estas cosas se han conjugado.

El referente que tiene el público y que tienen los críticos, lo que es más habitual en nuestras sociedades dentro del mundo de la escena, es el teatro. Pero no es que la NOE tome la estructura prestada del teatro. En todo caso estamos hablando de manifestaciones artísticas que todas pertenecen a la escena. Entonces, son estructuras escénicas e igual las usa el actor, el colectivo teatral, el colectivo danzario, que las usa él mismo. Creo que el utilizar ciertas formas es, por eso, un derecho; no es un tomar prestado.

Entonces, si yo todo el tiempo no enfatizo que el teatro no es todo lo escénico sino solo una de las ramas y que lo escénico es una categoría que incluye muchas otras, lo que suele ocurrir es que, entonces, la NOE es considerada no una rama de las Artes Escénicas, sino una subrama del teatro y la comparación que se hace a partir de este presupuesto es injusta porque se le tienden a aplicar a la NOE las reglas del teatro y no necesariamente las más generales de la escena.

Olvidamos además en ese plano, que estamos hablando de oralidad escénica. Y no solo de escena y que es la única de las artes escénicas —y creo que por eso no ha sido considerada antes un arte escénico— que primero que nada es oralidad. Es decir, que esto establece una diferencia fundamental con las otras, en el nivel de los procesos, en el nivel de los métodos, en el nivel de los resultados, en el nivel de los propósitos, en muchos niveles.

Pero: ¿qué es lo que ocurre? Que para poder fortalecer el movimiento desde adentro y para poder trabajar una y otra y otra vez con los narradores, nosotros —y cuando digo nosotros digo la cátedra— organizamos cada año entre 12 y 15 festivales, muestras, encuentros y jornadas. Desde los grandes hasta los pequeños. Muchos narradores trabajan sobre los espectáculos pensando en esos festivales donde los otros narradores que asisten tienen una presencia decisiva como público.

Para estos festivales, prácticamente todos hacemos programas donde hay una homogeneidad que puede estar dada ya por trabajar los cuentos de un autor, bien por trabajar los cuentos de una temática, o por otros factores. Pero yo pienso que estos espectáculos funcionan con público iniciado y en muchos casos no solo iniciados sino fervoroso. Y, por el contrario, pueden no encontrar una verdadera e intensa comunicación con público que no es conocedor.

Pienso que si un narrador empieza conformando su primer espectáculo con una estructura absolutamente homogénea, queda sin caminos de verdadera efectividad para comunicarse con públicos vastos y desconocidos. Y no puedo imaginarme que los narradores orales escénicos trabajen solamente para los festivales ni pensando prioritariamente en sus compañeros de trabajo. Lamentablemente, esto ocurre. Hay una cantidad de narradores que son narradores de festivales; donde adquieren verdadera eficacia y donde de repente sus trabajos escénicos son de calidad y relevancia. Lo único es que, quizás, en el resto de año siguen presentándose solo en espacios muy pequeños y con públicos muy iniciados. Entonces, creo que faltan al compromiso de contribuir a abrir puertas. Dejan que, en gran medida, esa responsabilidad recaiga sobre la cátedra o sobre los narradores más cercanos a mí.

Quiero insistir que yo no estoy en desacuerdo con que se haga ese tipo de programa. Estoy en desacuerdo con que sólo se haga ese tipo de programas, o que se empiece por hacer ese tipo de programa. Yo creo que los programas tendrían que ser el resultado de haber abierto muchas puertas, de una práctica, de una experiencia para que el narrador no se salte etapas ni deje de contribuir a difundir y extender el movimiento.

## 2. Cronología del movimiento

Yo digo que el movimiento comenzó a fundarse a partir de 1975 que es el año en que no solo yo comienzo a narrar, sino que empiezo a hacer los primeros talleres para traspasar mis experiencias y un poco de tiempo después no solo mis experiencias, sino el modo en que yo entendía y disenta con la metodología de lo que yo he dado en llamar la corriente escandinava de narrar oralmente con niños en las escuelas y en las bibliotecas. Allí es donde esencialmente ellos han trabajado. Sobre todo en nuestras áreas geográficas, las áreas hispanohablantes.

Hay que tener en cuenta que el movimiento comienza a partir de los "talleres de la palabra y del gesto" que era la primera estructura que yo tenía; pero, en realidad, aunque yo di talleres en distintos países entre 1975 y 1983, a veces no era posible darlos. A veces di conferencias o conversatorios, o contaba, comentaba sobre la técnica, o daba entrevistas de prensa.

Al principio yo sabía que se trataba de utilizar cada posibilidad que hubiera. Es decir, cuando me invitaban por razón de la edición de un libro, o me invitaban por razón de dictar un ciclo de conferencias en el nivel teatral, o me invitaban por razón de dirigir una puesta en escena teatral, entonces yo aprovechaba la oportunidad y hacía

la peña de los juglares. Hacía contadas. Hacía espectáculos unipersonales y daba talleres. Es decir que la primera etapa fue esa etapa de presentarme y dar talleres, hasta que quedara un grupo.

El primer grupo queda conformado en Venezuela en 1983. En realidad se funda el 28 de enero de 1984 a partir de un taller que di en el Ateneo de Caracas con el auspicio del CELCIT en 1983. Habían pasado 8 años desde que empecé a dictar talleres.

Tan pronto hubo un grupo, —hay que decir que muy rápidamente a este grupo siguieron otros tres siempre en Venezuela—, entonces lo que yo hice de inmediato fue intensificar el acto de impartir talleres. También trataba de encontrar las personas que pudieran, a su vez, dar el taller. No estuve interesado en que nadie diera el taller hasta que no quedaron narradores, puesto que creo que el acto de dar el taller pasa por la práctica de contar. Pero cuando quedaron narradores, de inmediato estuve interesado en que impartieran talleres.

La siguiente etapa fue la etapa de conformar un espectáculo unipersonal propio que fuera muy eficaz y que abriera las puertas ya no de los centros culturales de prestigio, —porque esas yo ya las tenía abiertas—, sino que abriera las puertas de los grandes festivales. Pensaba que si yo conseguía ir a los grandes festivales con un espectáculo de NOE y que este estuviera programado dentro de las muestras oficiales en el mismo nivel que la danza, el teatro o cualquier otro arte de los más prestigiosos colectivos del mundo, cuando eso hubiera ocurrido, entonces nadie podía negar ni que existía la NOE, ni que era eficaz, ni que tenía derecho a un espacio dentro de estos festivales.

LOS CREDOS DEL AMOR, fue el espectáculo hecho para abrir puertas y que está conformado como un espectáculo de variedades y donde las variedades son los cuentos y donde yo, inicialmente, vinculaba no solamente la NOE y la COE

(Conversación oral escénica), sino también el decir la poesía en voz alta y la lectura en voz alta.

LOS CREDOS DEL AMOR se estrena en el 87 en el Festival Internacional de Teatro de La Habana. Todavía cuando voy a un festival, por primera vez, hago LOS CREDOS DEL AMOR. Han cambiado algunos cuentos, pero la estructura está allí. Incluso muchos cuentos se mantienen, porque son cuentos que suelen funcionar, con uno u otro público.

Conseguí así, en esta etapa, estar en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, estar en el Festival Cervantino, estar en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, ser invitado al Festival Internacional de Teatro de Caracas, estar en el Festival Internacional Latinoamericano de Córdoba y otros festivales. Cuando esto fue verdad, empecé otra etapa.

La siguiente etapa fue pasar a dos cosas: Primero, a tratar de que no solamente estuviera yo en los festivales, encuentros y demás en el nivel internacional, sino que estuviera la gente del movimiento. Segundo, que los talleres de la palabra y del gesto se convirtieran y fueran incluidos en la **Cátedra Iberoamericana itinerante de narración oral escénica**.

Esto ocurre en el 89, muchas cosas suceden en el 89: se crea la Cátedra, logramos hacer el primer Festival Iberoamericano y logramos las primeras muestras dentro de festivales de teatro o de las artes. Te acordarás, por ejemplo, que estuve junto con los compañeros del grupo Diquis Tiquis en el Encuentro de Teatro Popular de Bogotá.

Es decir, que empezamos a tratar de crear las condiciones para que, o se presentara un espectáculo de NOE o se presentara una muestra de NOE. Esto fue casi inmediatamente después, porque yo recorrí los festivales entre el 87 y el 88 y ya en el 89 yo estaba pasando a la siguiente etapa. Ya había cubierto una buena cantidad de festivales en esos dos años. A la vez ya en el 89

empezamos a crear nuestros propios festivales y muestras. Los nuestros, donde pudiéramos trabajar con una estructura que nos fuera útil a nosotros de muy diversas maneras.

### 3. Los festivales

En esta nueva etapa logramos el **Festival Nacional de Cuenteros**, en Colombia, que es un festival inmenso, que cubre todas las regiones del país. Hemos logrado que haya un **Festival Nacional** que va por su segunda edición en México. Hemos logrado un evento similar que se llama **Encuentro Nacional** que va por la tercera o cuarta edición en Venezuela; y aunque la cátedra auspicia y colabora, estos festivales —excepto el de Cuba—, nosotros no los organizamos. Organizamos los festivales en el nivel internacional, en el nivel iberoamericano, pero hemos tenido un buen cuidado en que estos festivales nacionales se realicen y estén en manos de los narradores de cada país. El Festival Nacional de México, por ejemplo, fue una idea de Armando Trejo, quien es el coordinador de la Cátedra.

Un festival grande acaba de reunir, en Barquisimeto, Venezuela, 200 participantes, de 11 países; personas que mayoritariamente han trabajado conmigo. Cubrió dos Estados y dos provincias, 10 ciudades, 33 teatros, plazas y recintos escénicos diversos; y atrajo a miles —yo diría a decenas de miles— de personas como público. El teatro —teatro grande de 600, 800 localidades— se llenaba cada noche a lo largo de 4 funciones y durante 7 u 8 noches. Y era uno de los 33 espacios. O sea que estamos hablando de un Festival muy grande. Y este es el Festival y este es el encuentro que suelen realizarse juntos aunque se pueden separar.

Y después hay un **Festival Internacional** que se hace en La Habana cada dos años alternando

con otro nacional y después están todas las **Muestras internacionales** que hacemos dentro de festivales nacionales como es el caso de Cuba o dentro de festivales de teatro o de las artes. Y, entonces, tratamos, en cada jornada que organizamos en distintos países, sobre todo, traer lo que llega no sólo a las capitales sino también a ciudades del interior. Y, es decir, que podemos estar hablando de festivales de 200 participantes o de una jornada de 5 participantes de 4 ó 5 países. Siempre que podemos está si no la parte de los espectáculos, lo docente y lo teórico, por lo menos los espectáculos y lo docente es decir, por lo menos hay talleres.

#### 4. El ideal del movimiento

Yo creo que el movimiento, y tengo que decir las cosas como las veo, como las siento, respondió de inicio y se pudo fundar porque había un proyecto personal muy claro, muy preciso y muy a largo plazo. Es decir, esto no quiere decir que no se haya ido modificando y enriqueciendo ese proyecto, esto no quiere decir que no hayan entrado a jugar muchísimos otros factores, pero hubo la intención de crear un movimiento casi desde el inicio.

Y hubo la intención casi desde el inicio de dar los talleres para que otros los dieran, de que quedaran los grupos y los narradores individuales contando sobre todo en espacios escénicos y hubo la intención de que tan pronto hubiera grupos se empezaran a reunir dentro del país y luego con los de otros países y luego en el nivel continental, y luego en el nivel iberoamericano y hemos trabajado constructivamente en esa línea, no importa cuáles hayan sido los problemas dentro y fuera del movimiento.

Por supuesto que se trataba y se trata de un movimiento, esto quiere decir que ha sido posible

porque se conjuntaron, se acercaron, se quedaron, permanecen muchas voluntades creativas y que estas voluntades han jugado y juegan un papel importante en la extensión, en la difusión y en la conformación de una imagen pública para la NOE como arte específico. Pero yo recuerdo, por ejemplo, que yo fui como diseñando cada etapa.

En ese momento, yo decía que la NOE era un acto escénico, que era un hecho escénico, —yo sabía que era un arte escénico—, pero no lo decía con esta claridad porque intufa las polémicas y los conflictos que iba a traer y no tenía, en ese instante, ni suficientes elementos para argumentarlo ni suficientes elementos para defenderlo escénicamente.

Además, todo esto estaba matizado por el hecho que yo estaba con la obsesión de que la narración oral en nuestras sociedades tenía que devolverle la voz a mucha gente, tenía que abrir espacios más humanos, espacios de encuentro mediante la oralidad y con la obsesión de que todo el mundo contara, en un nivel o en otro. Con la certeza —que sigo teniendo— de que todo el mundo cuenta. Lo que pasa es que no necesariamente todo el mundo puede convertirse en un maestro escénico del arte de contar. Y ello trajo como consecuencia que toda esa primera parte del surgimiento de los grupos a partir del 83, estuviera muy marcada por una intención que pudiéramos llamar no solamente artística, sino también sociológica, y de la que desgraciadamente algunos de los narradores formados en esta etapa luego no pudieron salir conmigo. Es decir, cuando yo seguí creciendo y desarrollando y profundizando y perfeccionando mucha de la gente de esa etapa se quedó en ese plan sociológico e, incluso, involucionó.

El movimiento nació como un sueño; es decir, yo soñaba con que dando los talleres y contando hubiera personas y grupos que empezaran a su vez a contar y a dar talleres y que esto se extendie-

ra y se extendiera. Nada me detuvo. Tomé todas las precauciones, no dije mi propósito inicialmente porque nadie me iba a creer ni hubiera pensado que iba a ser posible.

Es muy difícil hacer un panorama de la evolución de este movimiento, porque estamos ante algo nuevo que es nuevo en la medida en que entronca con lo viejo, es decir, con toda la tradición de contar y, por lo tanto, estamos ante algo que nace y como todo lo que nace, nace convulsamente. Hay que decir que el movimiento sirvió para reactivar a los narradores de la tradición escandinava, incluso por la vía de la deserción o de la no aceptación dentro de nuestro movimiento. Y algunos de los que ya narraban, antes de que surgiera el movimiento, son extraordinarios, valga la pena subrayarlo. Mucho más que los que les hemos seguido o que los que se han ido.

En ese momento muchas de las preocupaciones que tengo ahora no podía ni intuir y muchos de los conflictos que después han ocurrido, no los hubiera imaginado. Y si alguien me lo hubiera dicho, hubiera negado la posibilidad de que sucedieran. Por ejemplo, todo lo que implica ser profesional en este arte, todo lo que ha costado renovar el antiguo arte de narrar por la vía de fundar un nuevo arte escénico y, además, entenderlo como arte escénico comunicacional.

Y no con los intereses creados y los que se iban a crear. Porque, por ejemplo, algunos de los narradores orales formados conmigo que ahora niegan la posibilidad escénica para la narración oral no lo hacen porque no se dan cuenta de que en efecto es un **arte escénico**. Lo hacen porque en efecto no les conviene por razones de desarrollo personal y de contexto que sea visto como un **arte escénico**. Y les interesa mantenerlo en el plano en el que yo lo encontré cuando yo empecé a narrar, cuando la narración oral estaba mayoritariamente subordinada, puesta en función de otros intereses,

por ejemplo, los docentes o los de motivación a la lectura. Y como algunos de estos narradores es ahí donde se han hecho fuertes, donde han creado prestigio, donde han creado relaciones, auspicios, financiamientos, no tienen ningún interés en que esto sea visto de otro modo. Entonces cuando yo no solo empecé a decir: es un hecho escénico, sino empecé a enfatizar: es un arte escénico y empecé a hablar de NOE para definir al movimiento, en ese momento se sintieron agredidos, amenazados.

## 5. El espacio del movimiento

En cada país el movimiento adquirió características distintas, pasaríamos largo rato hablando de lo que pasó en Venezuela, y lo distinto que fue en Colombia y hasta qué punto el crecimiento de los narradores orales escénicos en Colombia es mucho mayor, pero también es verdad que el movimiento llegó en Colombia, en el 88, con una presencia, un perfil y ejemplos muy sólidos de por dónde iba. Además ni qué decirte que he regresado a Colombia no sé cuantas veces, desde el 88, en excelentes condiciones para poder trabajar e irradiar; esto también es importante.

Y hay que decir que el movimiento en México también es otra cosa y, seguramente en España, será otra cosa. En Cuba es otra cosa. Y esto me parece orgánico; me parece correcto porque en definitiva, nosotros organizamos una gran cantidad de eventos en muchos de estos países a lo largo de cada año para que la gente se organice, se encuentre, se conozca, para que la gente afiance su desarrollo profesional y también para mostrar lo que venimos haciendo y demás.

En cada país el movimiento adquirió características muy distintas. Y yo, que soy muy racional, decidí que la cátedra tenía que regresar mucho a los mismos lugares y afianzarse en de-



terminados sitios; regresar a los mismos países porque; dentro de las posibilidades que teníamos, fueron escogidos muy cuidadosamente. Fueron elegidos porque son países en donde el país mismo o los eventos que se realizan dentro del país permiten que allí accedan a toda la teorización y toda la práctica de la NOE muchas personas no sólo de este país sino también de otros países.

Es decir, no puedo decir que elegimos Venezuela, sino que en Venezuela ocurrió, pero creo que lo hubiéramos elegido; tampoco elegimos Cuba. Cuba es el punto de partida en la Peña de Los Juglares. Pero sí elegimos conscientemente México, Colombia, Costa Rica y España.

## 6. El umbral actual del movimiento

Un reto que la cátedra se está planteando es intensificar el aspecto de la experimentación dentro de los límites de la NOE. Sin irse a la integración de la NOE con otras artes. Hemos venido trabajando en ello a veces calladamente, a veces mostrando aquellas cosas de las que nos sentimos más seguros. Y a mí, que toda la vida lo que he hecho es buscar y experimentar, obvio que me interesa de una manera prioritaria y no me miro de una forma ortodoxa a ultranza.

He defendido y defiendiendo la ortodoxia por razones de delimitar los rasgos, los modos propios de este arte, por razones de poder consolidar y extender y que por la vía de la NOE se revalorice la oralidad toda y esto es uno de los objetivos del movimiento, desde siempre. He defendido la ortodoxia por razones de imagen pública, pero no creo que la gente después de dominar la ortodoxia y subrayo este 'después' tres veces, deba quedarse en ella. Debe continuar haciendo ortodoxia y debe hacer muchas otras cosas, sobre todo por la vía de la experimentación.

Inevitablemente, habrá una porción de trabajos y de compañeros que irán hacia la integración de las artes. Es inevitablemente, vendrán muchas personas a nuestros talleres—como ya han venido—que tomarán la NOE y la integrarán de diversas maneras a sus trabajos artísticos, quizás sin que allí exista como especificidad. Y eso es válido; concuerda muchísimo con este siglo que es un siglo de participación e integración.

Creo que esta constante del arte contemporáneo tiene mucho que ver con el hecho de que la NOE habla con un público que no puede ser espectador sino interlocutor. Siempre digo que me llevó 12 años llegar a darme cuenta que se contaba con el público y no para el público y poder conceptualizarlo en esta frase y esto fue un gran hallazgo porque me permitió definir, de una vez por todas, lo que tiene de comunicación el proceso del narrador oral escénico: como narrador tiene que interaccionar con este público y cómo el público tiene que ser un co-creador y cómo ese público da respuesta, sobre todo por la vía de lo no-verbal y cómo eso modifica o puede modificar esencialmente lo que el narrador está contando.

Las dificultades que enfrenta actualmente la NOE tienen mucho que ver con las dificultades que arrastra la oralidad; sobre todo lo que arrastra la narración oral a través de los tiempos. Yo creo sobre todo que estas dificultades tienen que ver con los malentendidos: el hecho de que muchas personas piensen que contar es sólo dirigirse a los niños o que contar es algo que únicamente sirve para divertir o que contar tiene que ver necesariamente con el chiste. Los que mejor consideran y no se dan cuenta del fenómeno escénico, piensan que es un hecho que no puede trascender los límites de lo familiar o de lo comunitario.

Otra dificultad es la continua comparación con el teatro donde, si entramos a discutir a fondo las diferencias, el teatro sale removido, porque la narración oral es anterior, y porque la narración

oral puede acceder a zonas donde el teatro no puede acceder. Al menos no puede acceder si no se vale de la narración oral conjugándola con la práctica teatral. También es cierto, y nadie lo negaría, que el teatro puede hacer cosas que la narración oral no pretende hacer.

Y entonces, las dificultades tienen mucho que ver con esto: con esquemas que la gente tiene muy incorporados y que son absolutamente inexactos en cuanto al arte de contar y sus posibilidades.

Porque la verdad es que en estos momentos –yo no te lo puedo contabilizar– tiene que haber unos 20 narradores orales de primerísimo nivel en diferentes países capaces de contar en cualquier escenario igual con 300, 400 que con 1000 personas, igual en un país que en otro. Y esto está probado. Tu me pedías dar alguna cifra. Hay que decir que la cátedra ha dado unos 300 talleres a lo largo de 17 años, primero como talleres de la palabra y del gesto y ahora como cátedra y que estos talleres han sido dados en unos 10 países y, además, allí han accedido personas de los más diversos países: australianos, senegaleses, o sea que, a dónde hemos llegado, quién sabe.

Hay que decir que estamos hablando de decenas de miles de personas que han pasado por los talleres de narración oral. Bien los que organiza la cátedra directamente, bien los que organiza la cátedra con otros profesores, bien los talleres básicos que mucha gente imparte a partir del taller básico que da la cátedra, recreando esto cada uno, poniendo su particular acento. Estamos hablando de miles de personas que cuentan. Que cuentan, quiero decir que cuentan sistemáticamente y de manera semiprofesional o profesional. Y claro, es una pirámide, donde los más creativos, los más talentosos, los que más tiempo dedican a ensayar, los que más seriamente se lo plantean, van llegando a la cima, a la cúspide y son estos 20,

probablemente más, –no lo sé, algún día voy a hacer una lista de los que me parecen así excepcionales–. Hay que decir que tenemos unos premios iberoamericanos de NOE que ahora en abril van por su cuarta edición, en realidad el jurado se reúne con mucha anticipación. No son premios del festival, se dan a conocer durante el festival. Son premios al quehacer de mucha gente en este sentido y que han contribuido también poderosamente a consolidar la imagen del movimiento y a estimularla.

## 7. Los cuentos que se cuentan

Me gustaría apuntar qué contamos; porque este suele ser un punto polémico y poco esclarecido. Yo creo que la estructura ideal para ser contada en nuestras sociedades es la del cuento; ya sea la del cuento tradicional o literario; pero la del cuento.

Esto no quiere decir que no contamos mitos y leyendas. Sí los contamos. Pero los tiempos del mito y de la leyenda, las estructuras, la manera en que culminan, las atmósferas que crean tiene mucho más que ver con las sociedades de oralidad primaria. Y son menos eficaces en nuestras sociedades; sobre todo a mayor nivel educacional, menos eficaces. Y los cuentos, más eficaces. Sus estructuras tienen que ver más con nuestras sociedades. Obviamente, las tradiciones orales son más eficaces en espacios abiertos y esto tiene que ver con los niveles y desniveles de nuestras sociedades en la cual la realidad está constituida por sectores muy diversos.

Por supuesto, se cuentan mucho más los cuentos, mitos y leyendas que las fábulas, entre otras cosas, por lo obvio de las moralejas. Excepto ciertas fábulas que son recreaciones del género, como las de Monterroso, yo creo que las fábulas han dejado de pertenecernos.

Creo que se cuenta mucho más literatura que tradición oral y esto es congruente con lo dicho de que el narrador tiene, por una parte, que cumplir con su compromiso con la tradición oral de dar a conocer las tradiciones orales y, por otra parte, tiene que cumplir con su compromiso con la sociedad en la que vive y, por eso, debe contar la literatura de todos los tiempos pero sobre todo de nuestro tiempo.

## 8. La conversación oral escénica

Creo que el mundo de la anécdota, de la deuda personal, pertenece más a la conversación escénica y creo que cada vez más se utilizará, pero todavía muchos de nuestros narradores no son verdaderos conversadores escénicos y no sé cuántos lo serán.

La COE es una categoría escénica que tendrá que desarrollarse cada vez más sola, porque curiosamente creo que ella sola sí sobrevive en nuestras sociedades. Pienso que un buen conversador contando anécdotas, recuerdos, reflexiones citadas se puede mantener ahora con un buen público, si es que logra que el público llegue, que esa es su dificultad.

Luego ese conversador no tiene por qué convertirse en un narrador oral escénico, no tiene por qué. Es una categoría como cualquier otra. Sin embargo, el narrador oral escénico sin que tenga que llegar a ser un conversador, sí tendrá que utilizar, en su comunicación y en su espectáculo, la conversación escénica tal y como lo señalé antes y es posible que algunos de los conversadores escénicos lleguen a convertirse en narradores orales escénicos lo cual no es una categoría superior; es otra categoría.

Posiblemente que algunos narradores orales escénicos lleguen a convertirse en conversadores orales escénicos lo cual tampoco creo es una

categoría superior, sino otra categoría; sólo que más necesaria para los segundos que para los primeros; más necesaria la conversación escénica para los narradores orales escénicos, que la narración oral escénica para los conversadores orales escénicos porque de algún modo los conversadores son narradores orales a través del mundo de la anécdota personal.

## Apuntes para una historia reciente de la NOE en Costa Rica

El comienzo de la NOE en Costa Rica puede remontarse a la primera visita que realizó Francisco Garzón en 1985 a Costa Rica<sup>2</sup>. Como fruto de esta visita se dieron diferentes iniciativas entre las cuales destacan, por su constancia y repercusión, las que realizaron el colectivo Tertulia, en Hatillo de San José, y el grupo Diquis Tiquis.

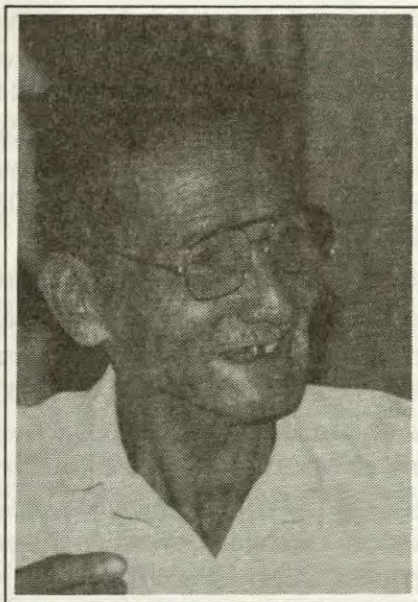
El colectivo Tertulia tiene el mérito de haber creado y sostenido el primer espacio permanente de narración oral en Costa Rica. Su lugar de reunión y actividad pública fue la biblioteca de Hatillo 1. A pesar del esfuerzo de sus miembros, la actividad no se desarrolló nunca hacia una forma profesional de creación artística y terminó por agotarse al finalizar el proyecto social en la comunidad.

Entre 1985 y 1989 el grupo Diquis Tiquis, con la participación de Lorena Delgado, Magda Vargas<sup>3</sup>, Fidel Román, Rubén Garro, Alejandra Guevara, Rosalía Camacho, Virginia Zeledón, realizó una intensa labor en el campo de la NOE: En una primera etapa, se realizaron eventos de NOE en comunidades especialmente las del Valle Central aprovechando el trabajo artístico que se realizaba en ocasión de la participación en las fiestas populares. Esto llevó a la identificación de narradores tradicionales y a que se mantuviera el contacto con algunos de ellos.

En una segunda etapa, como fruto de este trabajo, se organizó el Primer Encuentro Nacional de Narradores Orales de cuya producción se encargó Lorena Delgado<sup>4</sup> en coordinación con el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en ocasión del evento "Fiesta Grande"<sup>5</sup> en el Teatro Melico Salazar; evento en el que también participó el estupendo artista popular Julián Matarrita. El tallador guanacasteco había sido contactado en ocasión de una presentación en el Teatro de la Calle 15 que organizara el periodista e investigador Hernán Gutiérrez. La colaboración con este artista llevó, posteriormente, a la organización de una gira que incluyó su presentación en la inauguración del Congreso Internacional de Filología en la Universidad de Costa Rica y la publicación de un folleto con 10 de sus creaciones gracias a la colaboración de Loida Pretiz del CENAP<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista propiamente artístico, la culminación de este proceso de grupo fue el espectáculo "Yucas y agüisotes" que se presentó durante tres fines de semana en la sala del Moderno Teatro de Muñecos<sup>7</sup>. Posteriormente, el grupo viaja con este espectáculo al Festival de Manizales, en 1988, al Encuentro de Teatro Popular de Bogotá y, en 1989, Lorena Delgado y Magda Vargas prosiguen para Venezuela para participar en el Festival de Narradores de ese país.

Una tercera etapa empieza a partir de 1990. En lo artístico, Alejandro Tosatti cuenta individualmente y tiene el espectáculo "Cuentos de este y del otro lado" que ha presentado en Costa Rica y en el extranjero<sup>8</sup>. Lorena Delgado y Virginia Zeledón han montado un programa de cuentos y juegos con el nombre "Cuentos y Juegos"<sup>9</sup>. En lo organizativo, Magda Vargas sigue realizando experiencias con miembros de comunidades en la zonas rurales de Costa Rica, en especial la zona de la península de Osa y la región de Talamanca. Por su parte Alejandro Tosatti incorpora la práctica de la narración oral como parte del



**Don Julián Matarrita.**

programa cultural de la organización CEFEMINA que coordina, realizando actividades con miembros de la tercera edad<sup>10</sup>. Pero, en general, se puede decir que el primer intento de conformación de un núcleo de narradores orales termina con estas experiencias internacionales sin que se consolide un movimiento nacional.

Un nuevo impulso vino a la NOE a partir de 1993 por el establecimiento de un nuevo grupo de interesados. Esto se origina a partir de la llegada al país de Moisés Mendelevich<sup>11</sup> y, luego, por un nuevo ciclo de actividades realizadas por Francisco Garzón en ocasión de su viaje a Costa Rica en 1994. El grupo, que llegaría a abrir un espacio fijo para la narración oral desde abril de 1994, en Bembec, con el nombre Tanao trabajó como colectivo y con Moisés Mendelevich en el desarrollo de su formación como narradores orales<sup>12</sup>. Realizaron el primer taller en setiembre de 1993 en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana). Al año realizaron otro taller y una presentación de aniversario en el que el grupo Tanao se hizo oficialmente público.

Entre las actividades más importantes que han realizado están la presentación en el Festival Nacional de las Artes de Alajuela, en abril 1995, y las funciones realizadas en el Teatro Cocorí del espectáculo infantil "Cuentos que encantan"; así como presentaciones de recitales de cuentos en "Casa Matute".

Individualmente, algunos de sus miembros se mantienen activos en el campo de la NOE. Ana Victoria Garro realiza recitales de NOE en actividades privadas y ha participado, en 1995, en el Festival de narradores de Cuba; Olga Luján ha trabajado en narración oral con miembros de la tercera edad en Alajuela y Santa Ana con el patrocinio de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes; Vania Alvarado ha trabajado en narración oral con miembros de la tercera edad en la comunidad Cocorí en el mencionado programa cultural de CEFEMINA.

En ambos casos, tanto del grupo Diquis Tiquis como del grupo Tanao, parecen constituir, hasta hoy, los núcleos más estables de la práctica de la NOE en Costa Rica<sup>13</sup>; podemos ver cómo existe un período de unos años durante el cual el grupo realiza una intensa actividad en el campo de la NOE para luego dar origen a un pequeño número de narradores que siguen desarrollándose en la actividad de forma más individual. Actualmente, luego de la disolución del grupo Tanao como tal, parece que la actividad se está reorganizando con la participación de miembros de la primera experiencia de Diquis Tiquis y de la de Tanao. La presencia de nuevos narradores nacidos con este segundo grupo y la posibilidad de mantener un espacio permanente para la disciplina parecen ser elementos determinantes para que siga existiendo una continuidad en la práctica de la NOE en el país.

Por otro lado, el desarrollo de la NOE como práctica escénica independiente, con igual *status*

que la actividad dramática o que la mímica, la "clownerie", etc., parece depender del desarrollo de creadores independientes que se dediquen específicamente a este tipo de disciplina. En este sentido, si bien la multiplicación de experiencias y espectáculos, en los cuales la NOE es elemento central, indican la vigencia y la vitalidad del género, quiero atreverme a plantear que será el nacimiento de un grupo de profesionales especializados en esta práctica el cual marque el momento en el que se podrá afirmar que ya llega a contituir en Costa Rica también una forma artística a la par de las otras artes escénicas.

## Notas

1. La Narración Oral Escénica (NOE) es el término que ha acuñado Francisco Garzón Céspedes para delimitar la práctica de la narración oral como disciplina artística. Siendo una práctica de oralidad que se da en sociedades fundamentalmente no orales, ésta es realizada preferentemente por profesionales, en condiciones especiales tanto en lo que se refiere al espacio y al tiempo (un teatro, una sala de conferencias, etc. y durante un encuentro, un festival, o como espectáculo artístico independiente, etc.).
2. Francisco Garzón en su primera visita a Costa Rica realizó una intensa actividad que incluyó espectáculos, entrevistas, charlas comentadas y 7 talleres en un lapso de 45 días. Los lugares fueron el Teatro Nacional, donde se impartió un taller básico y uno de perfeccionamiento, la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional, el Taller Nacional de Teatro. En la actividad participaron muchas personas (en el taller del Teatro Nacional fueron 44) incluyendo muchos extranjeros.
3. Magda Vargas desde el momento en que se integró al trabajo de narración oral con el grupo Diquis Tiquis, trajo su valiosísima experiencia realizada con narradores orales de la tradición indígena y popular en la zona de Talamanca donde previamente había resido y trabajado. Su aporte fue fundamental para que el grupo se orientara hacia la tradición oral como una fuente viva. Su experiencia se manifestó particularmente durante las visitas realizadas a la comunidad indígena de Boruca, donde se contaron cuentos y se compartió la tradición con mayores.
4. Lorena Delgado trabajaba en ese momento como promotora cultural de la Dirección General de Cultura y realizó la primera experiencia de trabajo con narradores orales en dicha institución. Su trabajo se centró en tres aspectos principales:

el seguimiento de narradores orales tradicionales en las comunidades de Paraíso de Cartago, San Pedro de Poás y Barrial de Heredia, en la organización del Primer Encuentro Nacional de Narradores y en la organización de una gira para el narrador guanacasteco Julián Matarrita.

5. "Fiesta grande" fue una actividad diseñada por Alejandro Tosatti por iniciativa de la entonces vice-ministra de Cultura, Juventud y Deportes, señora Adriana Prado. La actividad, realizada entre el 14 y el 17 de setiembre de 1989, fue para celebrar el centenario de la democracia costarricense y se constituyó en "un panorama de la tradición cultural popular". En ella, además del mencionado encuentro de narradores, se realizaron presentaciones de agrupaciones de danzas folclóricas, musicales, además de comidas, artesanías, talleres, charlas, juegos.
6. Don Julián Matarrita fue un excelente tallador (siguiendo la terminología propia de la región de origen de este maestro) originario del barrio Arado de Santa Cruz, Guanacaste. En su vida realizó muchísimas actividades, vinculando siempre las propias del agricultor con las de la persona dedicada a la educación del espíritu y la creación artística. De esta forma no sólo fue agricultor, carbonero, bananero, sabanero, sino también marimbero, delegado de la palabra y mayordomo de la orden del Santo Cristo de Esquipulas. Conoció el 1° de julio de 1989 en ocasión de una presentación de sus tallas en el teatro de la Sala 15 que organizara don Hernán Gutiérrez, don Julián se convirtió en el maestro de Alejandro Tosatti, quien pudo realizar extensas entrevistas con él, gracias, en parte, a una iniciativa del entonces director de la escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, don Víctor Sánchez. La gira que organizara Lorena Delgado en colaboración con la Dirección de Cultura del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, incluyó presentaciones en la Alianza Francesa para la inauguración de la exposición "Le fureur de lire", la inauguración del Seminario Internacional de Filología que organizara la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica y presentaciones en el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, San Pablo de Heredia, Barrial de Heredia, Casa de la Ciudad de Cartago, Paraíso de Cartago, Turrialba, y grabaciones en los estudios de la Universidad Estatal a Distancia, de la Universidad de Costa Rica, el Instituto Costarricense de Educación Radiofónica, y Radio Monumental. Recientemente don Hernán Gutiérrez ha publicado, con el ICER (Instituto Costarricense de Educación Radiofónica) una edición completa de las obras del maestro guanacasteco con el nombre "Las tallas de tío Julián".
7. "Yuca y agüisotes" fue un espectáculo colectivo bajo la dirección de Alejandro Tosatti. Incluyó diferentes modalidades de trabajo de narración oral escénica: la narración basada en la tradición oral como son: la "yuca", la anécdota, el cuento de tradición oral indígena; y la narración basada en el cuento de tradición literaria. A veces incluyó la participación de músicos como en el caso de Ernesto Raabe con un programa basado en canciones del folclor ticomesateño de doña Emilia Prieto o de la banda "Cimarrona Alegre Asericeña" de don Orlando Chinchilla con un programa variado que incluyó muchas creaciones nacionales de parranderas. El espectáculo estaba construido en dos partes, en la segunda de la cual se invitaba al público a compartir comida tradicional como son el tamal, las roquillas, los bizcochos y a tomar café que venía chorreado de un chorreador de 2,50 metros de alto diseñado por el artista nacional Otto Apuy. El espectáculo, además de sus presentaciones en Costa Rica, fue presentado en el Festival Internacional de Manizales.
8. "Cuentos de este y del otro lado" es un unipersonal de NOE que incluye normalmente las siguientes narraciones: "El Cristo de los mangos" de don Julián Matarrita; "La navidad de ñor Román" de la tradición oral del Valle del Guarco; "La mamá de San Pedro", de la tradición oral de las montañas de la vertiente sur oriental de Costa Rica; "El tata de Juan Domingo Torres" anécdota hondureña; "La creación de la tierra" de la tradición oral talamanqueña. El espectáculo, ampliamente presentado en comunidades en Costa Rica, ha sido también presentado en festivales y eventos en Honduras (Festival de Teatro Centroamericano y en el centro cultural Paraíso), en México (plaza de Santa Catarina, El Juglar, en 12 comunidades de la ciudad de México, (plaza de Santa Catarina en Coyoacán, El Juglar, Casa de la Cultura de Hermosillo y comunidades indígenas en el estado de Sonora) y en España (Cáceres, Santiago de Compostela y Madrid).
9. El espectáculo de Lorena Delgado y Virginia Zeledón incluye cuentos y juegos para niños y fue patrocinado por el suplemento Zuruquí del periódico La Nación. Posteriormente, Virginia Zeledón se ha dedicado a proseguir la actividad con iniciativas similares separadamente de Lorena Delgado, y se mantiene activa en este campo. Hay que aclarar que la actividad de narración oral en el campo infantil incluye muchas otras experiencias, ya que ésta ha sido siempre parte de la actividad que se puede decir que corresponden propiamente al campo de la NOE y que no forman parte de un terreno de actividades en las que la NOE se mezcla o se realiza como dramatización.
10. El programa cultural de la organización CEFEMINA es coordinado por Auxiliadora Vargas bajo la dirección artística de Alejandro Tosatti con la colaboración de distintas instituciones; entre ellas la Dirección General de Cultura del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, el Taller Nacional de Teatro, la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Heredia. El programa realiza diferentes actividades entre las que vale la pena resaltar los talleres con jóvenes que incluyen talleres de entrenamiento al uso de los zancos de los que ha salido el grupo de jóvenes y señoras de tercera edad "Las zompopas" el cual llegó a participar en el acto de la toma de posesión del gobierno de don José María Figueres. Estas personas de tercera edad participan en los talleres de narración oral los cuales han resultado importantes para sus miembros por las experiencias de volver a recuperar el espacio para la palabra.
11. Moisés Mendelevich es un costarricense que reside en México y que se desempeña como narrador oral desde años; presenta

sus espectáculos en numerosos festivales internacionales y encuentros de narradores y de la Cátedra Itinerante de NOE. Se mantiene muy activo en el campo de la NOE en ese país y trabaja regularmente con el Consejo Nacional de Cultura el cual promueve actividades de NOE y de estimulación de la lectura dirigidas sobre todo al público juvenil. En Costa Rica ha realizado talleres con el grupo Tanao y en la sala Laurence Olivier presentaciones de sus espectáculos: "Los cuentos de mi cuento", espectáculo parcialmente autobiográfico que incluye desde la tradición oral limonense a cuentos literarios de Carmen Lyra, Alfonso Chase o Fernando Durán Ayanegui, y el infantil "Uno, dos, tres... te lo cuento otra vez".

También ha contado y dado charlas-talleres en la península de Nicoya prosiguiendo la actividad comenzada por Alejandro Tosatti con el DRIP (Desarrollo Rural Integral de Puntarenas). Ha participado internacionalmente en eventos en México, Costa Rica, Venezuela, Colombia, España, Cuba. Entre los principales festivales están: Gran Festival de la Ciudad de México de 1989 y 1990; Festival de Teatro de Manizales de 1990; Festival Iberoamericano de Bogotá de 1992; Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1992; Festival de Otoño de Madrid de 1992; Festival Internacional de las Artes de Costa Rica de 1993. (Datos actualizados a 1993).

12. El grupo se reunió regularmente en el bar-restaurant Bembee, de propiedad de una de sus miembros: Vania Alvarado quien trabajó muchos años en el campo del teatro con el moderno Teatro de Muñecos. A un largo período de preparación, siguió un año de actividades fijas realizadas todos los últimos jueves de cada mes. El grupo ha dejado recientemente de trabajar como tal, pero algunos de sus integrantes han proseguido la actividad personalmente y a veces en grupo.
13. Otras personas tienen espectáculos en los que se mezcla esta disciplina con juegos, canciones y otras actividades de corte dramático dirigidas al público infantil. Entre ellos vale destacar el trabajo de Juan Madrigal, en Alajuela, de Fernando Thiel de "Ticotíteres" y de María Catania. En este caso me he limitado a lo expuesto para dar una indicación general del intento de distintos individuos para generar un movimiento específico de NOE en el país. Por esto no he prestado atención particular a todas las iniciativas que tocan parcialmente esta disciplina pero que se insertan dentro del desarrollo más general del teatro infantil o de las actividades lúdicas o educativas dirigidas al público juvenil, ni a iniciativas que, a pesar de remitirse a la NOE en realidad, en su estructura y esencia, se mantienen dentro del campo de la actividad propiamente teatral.

# herencia

PROGRAMA DE RESCATE Y  
REVITALIZACION DEL  
PATRIMONIO CULTURAL