

GAVIOTAS DE AZOQUE

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

OTRA DIMENSIÓN DE LA COLECCIÓN GAVIOTAS DE AZOQUE
CÁTEDRA IBEROAMERICANA ITINERANTE DE NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA
COMUNICACIÓN, ORALIDAD Y ARTES
Número 29 / Teoría / Madrid / México D. F. / 2011

DOS LLAMAMIENTOS

FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES

LLAMAMIENTO POR UNA POLÍTICA DE ESTADO SOBRE LA ORALIDAD

LLAMAMIENTO: SALVAGUARDA DE LAS TRADICIONES ORALES
DESDE LA ORALIDAD CONTEMPORÁNEA

POR LA ORALIDAD

COMOARTES
ediciones

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

© F. G. C. / De esta edición: **Comunicación, Oralidad y Artes (COMOARTES), S. L. U.**
Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE)
Director General: Francisco Garzón Céspedes
Asesora General: María Amada Heras Herrera
Director Ejecutivo: José Víctor Martínez Gil
Directora de Relaciones Internacionales: Mayda Bustamante Fontes
Directora de Extensión Cultural: Concha de la Casa.
Madrid / México D. F., 2011 / ciinoe@hotmail.com

Derechos reservados.

<http://loslibrosdelasgaviotas.blogspot.com>
<http://ciinoe.blogspot.com>
<http://invencionart.blogspot.com>
<http://siesamorqueseadecine.blogia.com>
<http://fgcfgc.wordpress.com>

DOS LLAMAMIENTOS POR LA ORALIDAD

“

LLAMAMIENTO POR UNA POLÍTICA DE ESTADO SOBRE LA ORALIDAD.¹

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

LA ORALIDAD ES UNO DE LOS DERECHOS HUMANOS

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

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

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

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

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

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

La oralidad, que nos hizo los humanos que somos, que nos permite ser con más totalidad los humanos que somos, que no está referida sólo esencialmente a las tradiciones orales ni es esencialmente sólo algo del pasado; la oralidad que obviamente existe en nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales que tanto creen conocerla mientras en realidad la

¹ *Nota del Gabinete de Prensa de la CIJNOE*: Originalmente difundido sólo con la segunda parte de su título: "La primera expresión de la política..." a partir de **Diciembre de 2009**, y publicado en más de un medio, este "Llamamiento..." resume en buena medida los principios y objetivos de la cruzada que Francisco Garzón Céspedes comenzara en 1975 por toda la oralidad y que ha llevado personalmente a tres continentes y divulgado en los cinco, cruzada instrumentada de inicio desde la renovación de la oralidad artística y del antiguo arte de contar cuentos así como desde la creación, fundación y construcción de un nuevo arte oral escénico, oral escénico comunicador: la narración oral escénica u oralidad narradora artística escénica contemporánea, el arte de los artistas orales contemporáneos, de los narradores orales escénicos o contadores orales escénicos de cuentos e historias.

desconocen y desvalorizan y tanto la postergan; la oralidad no va a desaparecer porque es intrínseca a la comunicación humana y no puede ser sustituida, ni lo será nunca, por los prodigiosos avances tecnológicos. La oralidad es suma de vida. La oralidad es la suma de cada vida en comunicación con la suma del otro o de los otros. Y es, debiera ser, la proyección de razón y sentimiento, conocimiento y sensibilidad, más humana de adentro y para la construcción afuera con los otros.

SALVAGUARDA DE LAS TRADICIONES ORALES DESDE LA ORALIDAD CONTEMPORÁNEA²

Texto seleccionado para Gaviotas de Azogue 124, Diciembre de 2010, en los **35 Años del Movimiento Iberoamericano de Narración Oral Escénica**, la narración oral artística contemporánea.

Llamamiento donde se habla de salvaguardar las tradiciones orales y memorísticas desde un comprender y valorar contemporáneamente, y generalizadamente, a la oralidad desde la oralidad y la comunicación, y desde un crear acciones contemporáneas que sirvan como experiencia y lente para valorar más y mejor el patrimonio cultural inmaterial.

Donde se habla de la narración oral escénica, de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de este arte, y del libro **Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar**.

Donde se habla de la necesidad de, creándolas, proyectar, fundar y consolidar en el presente nuevas costumbres, a convertir en tradiciones, pensando en un futuro de cada vez mayor mejoramiento humano.

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

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

Son tradicionales los valores, las creencias, las costumbres que trascienden, y las formas orales de comunicación, o memorísticas de expresión artísticas vinculadas a la palabra, la voz y el gesto, así como las formas de expresión artísticas que se inscriben en la música, la danza, el teatro, entre otras. Se afirma comúnmente, y es cierto, que “la visión conservadora de la tradición ve en ella algo que mantener y acatar acríticamente”, y que “sin embargo, la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, cambiando en forma y fondo (a veces profundamente) para seguir siendo útil.” Y se destaca por quienes defienden este modo más actual de ver las tradiciones en su posible transformación y renovación, que en su Discurso de recepción del Premio Nobel³, el poeta Vicente Aleixandre escribió: “Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas”.

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

² Ponencia del autor en el Primer Congreso de Patrimonio Cultural Inmaterial, el 20 de Noviembre de 2008, en el Salón de Actos de la Fundación José Ortega y Gasset en Madrid. La ponencia, concebida en mucho como un **Llamamiento** en sí, lo que de hecho constituye, fue ilustrada por las narraciones orales escénicas de Garzón Céspedes y del artista oral mexicano José Víctor Martínez Gil al estilo de lo que realizan en cursos dirigidos por el primero y codirigidos por el segundo como, desde el 2000, el Curso de Comunicación y Oralidad “Cuentos Orales en la Universidad Complutense de Madrid” con el Vicerrectorado de Cultura y Deporte; o en curso impartidos por cada uno. Ponencia publicada en Areté Documenta 23, Revista de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, 2009, Madrid, España, y en otros medios.

³ Premio Nobel de Literatura 1977. Aleixandre, Vicente. Discurso.

Y es que si no hay proceso de comunicación⁴, proceso abierto y de interacción, si el otro no es interlocutor, y no espectador, en el aquí y ahora de la presencia física en un mismo espacio y mismo tiempo, si no hay una invención y/o reinención que niegue la literalidad, entre mucho más que define a la oralidad, no hay oralidad, sino un decir que tiene que ver con los procesos de la declamación o del teatro.

Esto resulta esencial para que afirme que mientras que en el campo de la palabra, la voz y el gesto las tradiciones memorísticas tenderán a conservarse idénticas (aunque no siempre lo lograrán por la inclusión de la oralidad), las tradiciones orales necesariamente se transformarán porque la oralidad no admite la inmutabilidad, es un proceso en movimiento, de adecuación, por lo que en muchos casos la oralidad permite y requiere tanto la actualización como la inclusión de la realidad circundante, todo dentro del juego de equilibrios de lo que he definido como las cinco personalidades de la oralidad: la personalidad de lo que se dice, la personalidad de quien lo dice, la personalidad de quien escucha como interlocutor, la personalidad del sitio físico donde se dice, y la personalidad de la circunstancia en la que se dice.

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

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

Una de las genialidades del filósofo José Ortega y Gasset: su frase “yo soy yo y mis circunstancias”⁵.

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

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

En el caso de las tradiciones orales y de las tradiciones memorísticas, y centrándonos en los cuentos orales, cuando traemos sus manifestaciones para contarlas oralmente en nuestras sociedades contemporáneas, esos cuentos de los que conocemos una de sus tantas versiones orales (puesto que cada vez que se cuentan oralmente puede que se transforme una de sus versiones orales ideales), o de los que conocemos varias versiones orales distintas con las que es posible construir un arquetipo; esos cuentos orales al ser contados en nuestras sociedades, donde lo serán desde el juego de equilibrios de las cinco personalidades de la oralidad, juego que determina a su vez los equilibrios entre los diversos recursos de los lenguajes de la palabra, la voz y el gesto, o lo que es lo mismo, el qué y el cómo se cuenta oralmente cada vez; esos cuentos pasan necesariamente a ser responsabilidad de quien cuenta oralmente, y deben ser vistos críticamente desde la visión del mundo de quien cuenta, ser vistos en valores y en búsqueda de las coincidencias con la

⁴ Conclusiones del autor de esta Ponencia, como suma de las investigaciones de muchos otros teóricos y de las propias (una que volvemos a anotar aunque está en otros momentos de la obra total de este teórico e investigador, para que se tenga presente en este momento de la lectura, y para que **este Llamamiento** se halle independizado del resto sin afectaciones): *¿Cómo se define científicamente a la comunicación? La comunicación es el estado de comprensión y el proceso abierto de interacción mediante el cual un emisor transmite en forma de símbolos (verbales, vocales, corporales), sin interferencias que impidan la transmisión, un mensaje (código) o mensajes a través de un medio o canal, el de la oralidad, para, y sobre todo con, uno o más perceptores; perceptores que, al igual que el emisor, se consideran entre sí interlocutores (que alternan o pueden alternar entre sí la emisión y la percepción); interlocutores con un marco de referencia y presentes físicamente “aquí y ahora”, o lo que es igual, presentes el uno con el otro (u otros) en un mismo tiempo y en una misma circunstancia o contexto.* Garzón Céspedes, Francisco, entre más en su libro: **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Colección Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, CIINOE/COMOARTES, Madrid / México D. F., España / México, 2009

⁵ Ortega y Gasset, José. **Meditaciones del Quijote**, ensayo, 1914. Editado, entre otras, en Madrid, España, por Alianza Editorial, 1981.

visión del mundo de los interlocutores, y más teniendo en cuenta que en la oralidad artística el otro interlocutor es cómplice cocreador, y que la oralidad artística no puede ser contra el otro⁶.

Y si todo esto es de este modo, entonces no sólo nuestras sociedades deben, en unos casos, salvaguardar, o contribuir a salvaguardar en otras sociedades, determinadas tradiciones orales y memorísticas, entre otras tradiciones y patrimonios culturales inmateriales a salvaguardar; no sólo nuestras sociedades pueden dimensionar contemporáneamente lo que les llega desde la oralidad tradicional entrelazándolo en determinadas acciones con la oralidad artística escénica más contemporánea, todo con el propósito de que sea sobre los escenarios: comunicación, oralidad y arte, belleza y eficacia entre nosotros y, a la par, un llamado para que nuestras sociedades revaloricen las tradiciones orales y a sus protagonistas los cuenteros comunitarios y sus comunidades, y revaloricen la oralidad toda: la familiar, la comunitaria, la docente, la difusora, entre otras; sino que nuestras sociedades deben tener conciencia de que expresamente pueden legar costumbres convirtiéndolas en tradiciones, o crear acciones con el propósito manifiesto de que se conviertan primero en costumbres, y después, pasados los años establecidos para que algo sea considerado una tradición, se conviertan en tradiciones.

Tenemos cada vez más que ser los constructores de nuestras vidas, los muy activos constructores de nuestras sociedades, y de lo que nuestras vidas y sociedades pueden hacer por el mejoramiento humano y la mayor utilidad social del mundo actual y del mundo por venir; podemos ser, cada vez más, los constructores que eligen con acierto, construyen, desarrollan, difunden, extienden y consolidan lo que desean legar. Por citar dos ejemplos de construcciones conscientes que nacieron de mi decisión y creación señalo: **la narración oral escénica**⁷ y el libro **Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar**⁸, que constituidas en cruzadas personales de inicio y por un largo tiempo, luego han sumado conscientemente a numerosas voluntades creadoras para poder existir dimensionadas al constituirse en hechos colectivos.

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

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

Las personas e instituciones más directamente preocupadas y ocupadas en relación al Patrimonio Cultural Inmaterial, y en específico dentro de este campo a lo que la UNESCO denomina "Tradiciones y expresiones orales" y a su salvaguarda, solemos residir en lo que la

⁶ Ver los libros de Garzón Céspedes, Francisco, **El arte (oral) escénico de contar cuentos**, Madrid, España, Editorial Frakson, 1991; y en árabe, El Cairo, Egipto, Ministerio de Cultura de Egipto, 1996, elegido este libro por el Ministerio como uno de los cinco más importantes de toda la Historia de la investigación y teorización sobre la escena latinoamericana, lo tradujo y editó masivamente para presentarlo en el Simposio Internacional de El Cairo: El Teatro y la Escena de América Latina del Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de El Cairo; **Teoría y técnica de la narración oral escénica**; Madrid, España, Ediciones Laura Avilés / Páginas, 1995, sus principales teorías fueron presentadas antes en el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro "Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos", Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España, 1994; **Oralidad Escénica / Los errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Rosario / Santa Fe, Argentina, Editorial Ciudad Gótica, 2006, sus principales teorías fueron presentadas antes en el Foro Iberoamericano de Dramaturgia de la Universidad Internacional de Andalucía (UIA), el Centro Latinoamericano de Creación e investigación Teatral (CELCIT) y el Centro Andaluz del Teatro (CAT), UIA / La Rábida, Huelva, España, 2005; **Entrevistado: La oralidad es la suma de la vida y Oralidad es comunicación**, respectivamente Los Libros de las Gaviotas VI y VIII, Madrid / México D. F., respectivamente 2009 y 2010. Y ver el artículo de este autor "En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar" en Madrid, España, **Anuario Teatral 2000** del Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁷ La narración oral escénica, creada por Garzón Céspedes, fue declarada **Punto de Interés** a principios de los noventa, y para todos los países miembros, por una de las reuniones de Ministros de Cultura de las Cumbres Iberoamericanas gubernamentales y a propuesta del Ministerio de Cultura de Cuba. El autor de la ponencia comenzó a fundar la narración oral escénica en 1975 con sus Talleres de la Palabra, la Voz y el Gesto Vivos, unos que posteriormente fueron asumidos por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) cuando la fundó en 1989.

⁸ Garzón Céspedes, Francisco, **Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar**, Madrid, España, y México D. F., México, Ediciones CIINOE / COMOARTES, 2008, presentado en Noviembre de 2008 en cuatro eventos iberoamericanos de primera línea y en dos continentes y en tres países: dos festivales de narración oral escénica, un ciclo de hiperbrevedad literaria y en este Primer Congreso de Patrimonio Cultural Inmaterial.

Antropología, atendiendo al papel de la oralidad, denomina sociedades de escritura y medios audiovisuales o, desde el desacierto, sociedades de oralidad “secundaria”.

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

Criterios centristas que siguen prevaleciendo generalizadamente no obstante todos los esfuerzos de Walter J. Ong⁹ y del resto de los eminentes antropólogos de la corriente que ha liderado hasta su fallecimiento relativamente reciente y aún; criterios centristas que siguen prevaleciendo en forma errónea no obstante todas las investigaciones y libros y otras muy diversas acciones de esta corriente antropológica.

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

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

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

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

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

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

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

Yo no soy un antropólogo, pero sí un comunicólogo (entre otras profesiones, unas que pienso me han ayudado a comprender: el periodismo, la literatura y la escena); un comunicólogo muy estudioso de esa Antropología que más avanzadamente ha analizado lo oral, la oralidad. Esto es lo que me ha posibilitado establecer una definición de la oralidad, hace ya muchos años, en mis libros editados, cuando aún la palabra “oralidad” no había sido definida por la

⁹ Consultar especialmente de Walter J. Ong su libro **Oralidad y Escritura**, Editorial Fondo de Cultura Económica de México, primera edición en español 1987, México D. F., México.

Real Academia Española de la Lengua en su Diccionario; definirla no sólo como una imagen hablada o hablante (el ser humano hablando a través de lo verbal, lo vocal y lo corporal o no verbal), sino del siguiente modo:

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

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

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

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

La oralidad, por tanto, no puede ni debe ser sustituida en la formación del ser humano, ni en sus relaciones, porque es esencial para la identidad, la calidad y el desarrollo, para la profundización y la plenitud. Y aunque la oralidad, y sus procesos, es una en las sociedades de oralidad primaria; otra en las sociedades de escritura cuando el ser humano al escribir y leer incorpora estos procesos a quien es y, hasta donde resulta posible, a los de su oralidad; y otra en las sociedades de escritura y medios audiovisuales donde desde estos últimos tanto predomina la imagen; la oralidad nunca deja de ser, esencialmente, oralidad.

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

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

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

La oralidad es nuestro principal instrumento para la existencia, es siempre viva y está siempre viva, o debería ser y estarlo al máximo; en principio únicamente depende de cada quién y de su capacidad para comprender al otro y para ser comprendido por el otro, de su capacidad para comunicar y explicar, exponer y argumentar, narrar y definir, entre más.

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

Y cuando somos capaces de comprender y valorar el papel del cuentero en la tribu, y en general en las sociedades comunitarias, como segunda personalidad más relevante, como conciencia ética, como punto de encuentro, como quien desarrolla la capacidad de relacionar y

de imaginar de la tribu y por tanto su capacidad de creación y de avance, como depositario de valores y de la Historia y las tradiciones orales y memorísticas, entre mucho más, entonces podemos comprender la importancia de su salvaguarda como cuentero de la tribu o comunitario, y la importancia y responsabilidades de la oralidad en las sociedades contemporáneas.

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

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

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

La narración oral escénica es desde el punto de vista de la oralidad la renovación del antiguo arte de contar cuentos; para poder renovar este arte lo vi por primera vez desde una oralidad entendida desde la oralidad y no desde la escritura, en consonancia con la antropología más avanzada; y lo vi por primera vez desde las ciencias de la comunicación y como un proceso comunicador. Uno al que debiera haber nombrado oralidad narradora artística escénica. Pero la narración oral escénica es mucho más, es desde el punto de vista de la escena la fundación de un nuevo arte oral escénico esencialmente comunicador, al verlo por primera vez desde las leyes generales de la escena y buscando sus posibles adecuaciones a la oralidad para dimensionarla sobre los escenarios, y siempre diferenciando este arte oral tajantemente del teatro.

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

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

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

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

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

La narración oral escénica además, tal y como me propuse conscientemente desde sus inicios, y he comenzado a señalar en este texto: ha contribuido y contribuye a que se revalorice la oralidad toda, tanto la oralidad cotidiana o conversacional, con esa figura primera y prototípica del conversador, del narrador oral familiar o cuentero familiar, como la oralidad narradora

artística antecesora, con esa figura prototípica en lo artístico del cuentero de la tribu o cuentero comunitario de las sociedades de oralidad primaria (también contador de historias, quien testimonia, o suerte de historiador oral) y con esa figura del contador de cuentos para/con niños de la corriente escandinava, surgida a fines del siglo XIX, de las sociedades de escritura.

La oralidad como categoría comunicadora ha sido la gran desconocida del siglo XX, y más aún lo ha sido la oralidad artística, y la oralidad narradora artística o narración oral artística. Dentro de la oralidad, la oralidad artística (narración oral artística, poesía oral) es una excepción, porque el prototipo para toda la oralidad no es un prototipo artístico, es la conversación interpersonal cotidiana.

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

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

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

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

Valga decir que la narración oral escénica, para ser, lo fue en su inicio a partir de la significación y de lo positivo logrado por toda la oralidad artística hasta entonces. Valga decir también que la narración oral escénica, el surgimiento de la oralidad escénica estructurada y definida como tal, y los cientos de talleres y otros que he impartido desde 1975 en más de doce países por los que han pasado unas 45.000 personas, los numerosísimos y diversos eventos de nuestra Cátedra, su calidad y repercusión internacional, hicieron como había previsto con lo oral escénico y no por casualidad, y ni siquiera sólo por necesidad, que en todo el planeta se comenzara a ver con mayor respeto e interés lo relacionado con lo artístico comunitario (los cuenteros), en unos casos; y que se reactivara, en ocasiones con presencia escénica, lo artístico para/con niños (que ahora sin dejar de priorizar sus marcos de lo infantil, y desde la influencia de lo oral escénico, a veces se extiende hacia otros públicos interlocutores).

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

En cuanto a otra de nuestras campañas o cruzadas, la relacionada con la fórmula en sí del cuento de nunca acabar, tan presente en mi niñez (tanto en mi familia como en la escuela y otros entornos sociales), fórmula a la que además yo identificaba como uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria, cuando detecté que el cuento de nunca acabar casi ha desaparecido en las sociedades contemporáneas, así como detecté las escasas investigaciones sobre esta fórmula devenida género, las afirmaciones tan desacertadas al valorar el cuento de nunca acabar, y el desconocimiento tan generalizado que llega al extremo de que profesores universitarios adultos de letras confiesen no saber que el género existe, entre mucho más negativo, me propuse por una parte ver si en efecto como intuía era una fórmula con grandes valores, un antecedente de méritos, un patrimonio cultural inmaterial a salvaguardar, y, a la par,

ver si, además de rescatar los cuentos de nunca acabar de las tradiciones memorísticas y orales, ésta fórmula (siempre suelo pensar que todo en principio lo admite), admitía tanto la renovación contemporánea como la experimentación, porque de ser así desde la creación contemporánea yo podría lograr que nuestras sociedades volvieran la mirada a la salvaguarda del cuento de nunca acabar, como ya había, habíamos logrado, que desde la narración oral escénica se volviera la mirada con mayor énfasis y comprensión a la narración oral artística comunitaria y a los cuentos de las tradiciones orales. Durante varios años pues, además de investigar, analizar y detenerme en la teoría y la técnica del cuento de nunca acabar, de detenerme a teorizar, me dediqué, a la vez, a crear cuentos de nunca acabar hiperbreves, no sólo humorísticos, también dramáticos, y cuentos de nunca acabar hiperbreves experimentales visuales. Cuando tuve más de treinta cuentos de nunca acabar hiperbreves, algunos con estructuras nuevas dentro del género, con, por ejemplo, estructuras modulares, y cuando tuve siete cuentos de nunca acabar hiperbreves visuales, o lo que es lo mismo, cuando recorrí creadoramente el extenso camino que puede ir, en un género, de la ortodoxia a la experimentación, propuse a mis compañeros de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica que convocáramos el **Primer Concurso Internacional de Microtextos “Garzón Céspedes”** (lleva mis apellidos por insistencia de mis compañeros, que me exhortaron durante meses): **Del Cuento de Nunca Acabar** (convocando a la vez los géneros de Dicho, al igual que con el cuento de nunca acabar convocándolo por primera vez, y de Pensamiento). Durante todos los meses del **Concurso** me dediqué a dar asistencia teórica y técnica, a explicar y motivar, a difundir y a mostrar, hasta que conseguimos cientos de nuevos cuentos contemporáneos de nunca acabar llegados desde veinte países, unos que no hubieran sido escritos, para culminar premiando, mencionando y eligiendo como finalistas para edición a 69 textos inéditos. Como a los primeros a los que motivé fue a mis compañeros, José Víctor Martínez Gil, se escribió su excepcional Serie Fuerzas (tres cuentos de nunca acabar sobre la fuerza centrípeta, de gravedad y magnética). Simultáneamente con todo esto fui consiguiendo encontrar 25 cuentos de nunca acabar de las tradiciones para reunir una suerte de Antología Esencial.

Resumiendo:

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

Consideramos que este **Dossier** (y lo que lo ha posibilitado), se constituye, abarcando desde la tradición universal memorística y desde la oral hasta la literatura contemporánea y la literatura de experimentación visual, incluyendo desde la ficción hasta lo teórico y técnico, en la acción más total de que se tenga noticia al respecto, y en una auténtica revalorización, renovación y refundación de la fórmula y género en sí del cuento de nunca acabar; en un llamado a la salvaguarda de sus tradiciones como patrimonio cultural inmaterial y como una de las manifestaciones más relevantes de la hiperbrevedad tradicional, a la par que como uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria; y a la vez en un llamado a la escritura de textos literarios contemporáneos dentro de esta esfera de creación hasta el infinito.

Una campaña cultural que seguramente provocará nuevas acciones y reacciones en el mundo, a partir de su Presentación en Público; sólo en este mes de Noviembre, además de en este relevante Congreso, en otros tres eventos internacionales: el **XII Festival del Cuento de Buen Humor** en el Teatro Fernán-Gómez / Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid y teniendo como marco el Acto de Premiación del Concurso; en las **Jornadas Iberoamericanas de Narración Oral Escénica “Contar con La Habana”** en el Museo de Artes Decorativas del Ministerio de Cultura de Cuba, y en el **Ciclo de Conferencias en Torno al Minicuento** de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Revista *Asfáltica* en México D. F. Campaña cultural en relación al cuento de nunca acabar que nuestra Cátedra (CIINOE) continuará hasta el infinito, y pronto con una nueva in-

investigación sobre el cuento de nunca acabar y con la próxima convocatoria de la Segunda Edición de su Concurso.

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

Regresando a la oralidad:

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

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

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

Propongo el que, en nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales, la salvaguarda de las tradiciones orales como patrimonio cultural inmaterial se inserte siempre en una contemporaneidad que garantice la continuidad de lo valioso, y se inserte en la creación y/o fundación elegida y expresa de costumbres que resulten en nuevas e impercederas tradiciones.¹⁰

¹⁰ Este Llamamiento... es el Documento 8 de la Donación digital de veintidós documentos (1975/2009): **Por una política de estado sobre la oralidad. / Por una oralidad y una comunicación plenas en la familia y en el aula, en la sociedad toda. / Por la oralidad como uno de los derechos humanos. / Por la oralidad como uno de los derechos de niñas y niños. / Por una política de estado que eduque en oralidad y comunicación a la familia y a los docentes, a todas y todos los relacionados con la infancia, para garantizar la más humana y científica formación de niñas y niños desde sus comienzos, la más capaz de propiciar el mayor desarrollo y mejoramiento humano** realizada por Francisco Garzón Céspedes y la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) a más de veintiún mil direcciones electrónicas de los cinco continentes.

ÍNDICE

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

DOS LLAMAMIENTOS POR LA ORALIDAD

LLAMAMIENTO POR UNA POLÍTICA DE ESTADO SOBRE LA ORALIDAD

LLAMAMIENTO: SALVAGUARDA DE LAS TRADICIONES ORALES
DESDE LA ORALIDAD CONTEMPORÁNEA

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (Cuba, 1947 / España). Licenciado en Periodismo, es poeta, escritor, director escénico, comunicólogo, profesor, investigador, teórico de la oralidad y artista oral, y, con doble nacionalidad, tiene residencia en Madrid y en el mundo. Como vuelve a mostrar este libro es uno de los escritores que más ha trabajado la hiperbrevedad, desde los sesenta, la poesía, y desde los setenta, la narrativa, lo que puede encontrarse ya en sus primeros libros reconocidos y editados; aunque la hiperbrevedad es sólo una parte de su creación. Dirige la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) para extender su propuesta hecha realidad de la narración oral escénica, que desde la oralidad es la renovación del antiguo arte de contar cuentos, y, desde la escena es un nuevo arte oral escénico; es el hombre que transformó la historia de la oralidad artística en el mundo, y dirige eventos internacionales de este arte en seis países (fundó los primeros a partir de 1980, unos, y 1985, otros; en la actualidad en: España, Cuba, Estonia, Finlandia, Suiza, Uruguay); en España, dirige eventos en instituciones que van del Teatro Fernán Gómez / Centro de Arte y otros centros culturales de Madrid a la Universidad Complutense de Madrid y al Teatro "Calderón de la Barca" de Valladolid, entre otros. Es, absolutamente sin discusión, el más famoso de los narradores orales artísticos, como lo ha proclamado la prensa y la crítica durante décadas de país en país. Una acción que se inscribe en la cultura y no en el simple entretenimiento: Los narradores orales escénicos son los artistas contemporáneos por excelencia de la oralidad artística y este arte tiene con ellos una dimensión de "concierto" desde la excepcionalidad y la maestría. Desde los años sesenta nunca ha dejado de decir la poesía sobre los escenarios. E igual desde los años sesenta son publicados sus textos. Desde esos años su obra poético gráfica ha sido expuesta en galerías profesionales, e incluida en antologías, libros, revistas y carpetas de arte de: Bélgica, Cuba, España, Francia, Italia, México, Uruguay, Venezuela, Yugoslavia, entre otros. Su libro **Desde los órganos de puntería** demuestra que fue el primer poeta en Cuba que escribió sistemáticamente poesía experimental y que comenzó a hacerlo en 1966, si no antes. Este libro de poesía visual y sonora es el primero en el mundo que, cuando menos de modo sistemático, unió dos mundos entonces irreconciliables: el de la poesía (poesía de verso libre) y el de la poesía experimental, en una apuesta por la poesía toda. De sus treinta y tres libros editados impresos, el más reciente en el 2010, en países de tres continentes se han vendido más de medio millón de ejemplares; y tiene varios inéditos. Cinco de sus libros editados son de poesía y de poesía visual. Fue uno de los dos directores de la famosa "Peña de los Juglares". Desde el año 2000 creó en Madrid el Taller de Escritura Creativa del Cuento Hiperbreve especializado en los textos de entre una letra y cincuenta palabras, el primero en el planeta en su género. Y poco después el Taller Práctico de Decir la Poesía, que ha hecho diversos recitales. Es además el Director General de Comunicación, Oralidad y Artes (España), como, por muchos años en México, de Oralidad Escénica y Desarrollo Modular. Ha sido, del 2000 al 2007, el Director del Curso de Comunicación y Oralidad "Cuentos Orales en la Universidad Complutense de Madrid" con el Vicerrectorado de Cultura y Deporte y desde 1998 hasta la fecha de la Muestra Iberoamericana de Narración Oral Escénica "Contar con la Universidad Complutense de Madrid". Ha impartido cursos, talleres, clases magistrales, conferencias en numerosas universidades y Ministerios de Iberoamérica, muchos de utilidad para el trabajo de comunicación, oralidad y cultura; y, en general, sus cursos, clases magistrales y otros suman más de mil en dieciséis países de tres continentes. Ha estado oficialmente como invitado o participante especial en muchos de los principales festivales de las artes o de teatro del mundo: del Festival de Otoño de Madrid al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, del Festival Cervantino de México al Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, incluido ya en este siglo Teatralia / Festival Escénico para Niños de la Comunidad de Madrid donde dirigió una Muestra Iberoamericana de NOE y espectáculos. Y en el 2009 en el Festival Internacional de Títeres de Bilbao donde recibió un homenaje y la primera medalla concedida por el CELCIT. Ha participado en la organización, o como ponente o invitado especial, como profesor o conferenciante, en numerosos Encuentros de Escritores o Investigadores, así como en Congresos literarios, nacionales o internacionales, en Colombia, Costa Rica, Cuba, España, México, Uruguay y Venezuela, convocados por instituciones como COLCULTURA/Colombia, la Casa de las Américas/Cuba, el Ministerio de Cultura de Costa Rica, las Universidades Centroamericanas, o el Ministerio de Asuntos Exteriores de Uruguay, entre otros, en los que ha dictado clases magistrales y cursos, y ofrecido conferencias. Ha participado oficialmente en la Feria del Libro de Madrid 2009 y 2010. En el 2010 en la II Convención Gobernanza de Ciudades por el Mediterráneo de la Fundación Baile de Civilizaciones y la Comuna (Gobierno) de Cagliari (Cerdeña, Italia); y en el Festival Berliner Märchentage y en su Simposio. Y en el 2011 en el III Aniversario de la Fundación Baile de Civilizaciones en el Auditorio de Caixa Forum, Madrid; en el Día Cervantino de la Literatura Infantil y Juvenil del Instituto Cervantes (I. C. El Cairo) y en el Festival Mediterráneo de Literatura de El Cairo. Ha sido asesor de diferentes instituciones y personalidades, incluidos Ministros, y Presidentes y Directores Generales de instituciones internacionales. En los últimos años ha desarrollado campañas internacionales, compuestas por numerosas acciones, para renovar géneros literarios como el del cuento de nunca acabar, el del dicho... y otras relacionados con, por ejemplo, la microficción dramatúrgica y con la experimentación literaria hiperbreve e hiperhiperbreve... Ha sido Jurado de numerosos y diversos Premios y Concursos Nacionales e Internacionales. Maestro en el arte de comunicar y de narrar oralmente por sus cursos han pasado más de cuarenta y cinco mil participantes, entre otros: empresarios y profesores universitarios; escritores y filólogos, dirigentes de distintas esferas y niveles, desde los más altos, y expertos en cooperación internacional, economistas y estudiantes de ciencias y tecnología; directivos y ejecutivos de finanzas a escala mundial. Por más de tres décadas sus teorías, conferencias, cursos, seminarios y libros han cambiado en positivo la calidad de vida de innumerables seres humanos en el mundo. Ha sido condecorado, premiado y reconocido nacional e internacionalmente.

GAVIOTAS DE AZOQUE

BIBLIOGRAFÍA / FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES / OBRA PUBLICADA EN LIBROS

HASTA EL 2011 / EN TRES CONTINENTES / EN LOS AÑOS:

2011/ 2010 / 2009 / 2008 / 2007 / 2006 / 2003, 2002, 2001, 2000, 1996, 1995, 1993, 1991,
1989, 1988, 1987, 1986, 1985, 1984, 1983, 1981, 1980, 1979, 1978, 1977, 1976, 1971

MÁS DE MEDIO MILLÓN DE EJEMPLARES DISTRIBUIDOS

POESÍA (ADULTOS): · **Desde los órganos de puntería**, Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana, Cuba, 1971. Poemas escritos entre 1966 y 1969. · **A mí no me pintes girasoles**, Comunidad, Ediciones de la Universidad Iberoamericana. México D. F., México, 1977. · **De la soledad al amor vuelan gaviotas**, Ediciones Orbe, libro de poemas publicado íntegramente dentro del volumen **Los Juglares y la Peña del amor de todos**. La Habana, Cuba, 1979. Edición, ya como libro: **De la soledad al amor vuelan gaviotas**, Publicaciones Universidad de Oriente. Estado de Sucre, Venezuela, 1985. (*Ver ediciones digitales*) · **Cantos a la revolución, al pueblo y al amor**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1985. · **Modulaciones**, Ediciones Oralidad Escénica y Desarrollo Modular (OEYDM). México, D. F., México, 2000. Edición de lujo: 2001. (Ediciones de arte, poesía visual).

TEATRO (ADULTOS): · **Monólogos de amor por donde cruzan gaviotas**, Editorial Oriente, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. Santiago de Cuba, 1980. *En preparación una edición digital*. · **Amar es abrir las puertas**, Editorial Librería del Ateneo de Caracas. Venezuela, 1985. (Teatro y Poesía). · **Una historia improbable y otros textos**, Editorial Ciudad Gótica, Colección de La Abadía. Rosario, Argentina, 2006.

NARRATIVA (ADULTOS): · **Amor donde sorprenden gaviotas**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1980. · **Cuentos para aprender a contar**, Ediciones Libros del Olmo, en colaboración con la Universidad Surcolombiana. Neiva, Huila, Colombia, 1995. Ediciones Fernández Prado, Madrid, España, 2003. · **Cuentos para un mordisco**, Ediciones Oralidad Escénica y Desarrollo Modular (OEYDM). México, D. F., México, 2001. · **Tres colecciones de textos visuales**, Ediciones Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE). México, D. F., México, 2003. Este libro incluye tres colecciones de arte, de textos visuales reunidos en: **La burbuja de la síntesis**, 2002, **Cuentos de una letra**, 2002, **Alfabeto de la lucidez**, 2002.

TESTIMONIO / PERIODISMO LITERARIO / INVESTIGACIÓN TEATRAL: · **Un teatro de sus protagonistas**, Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana, Cuba, 1977. (Es también un libro de investigación teatral). · **La memoria y el juicio**, Editorial Oriente, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. Santiago de Cuba, 1981. · **Respuestas sobre el amor / Entrevistas a trece poetas**, Editorial El Juglar. México, D. F., México, 1989. Ediciones Libertarias Prodhufi. Madrid, España, 1993.

TEATRO PARA NIÑAS Y NIÑOS: · **Redoblante cuenta que te cuenta / Dología: Redoblante y Pulgarcito, Redoblante y Meñique**, Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1984. · **Un niño de la patria / Trilogía: El pequeño buscador de nidos, El pequeño jugador de pelota, El pequeño recogedor de caracoles**, Ediciones Repertorio de Teatro Infantil del Ministerio de Educación. La Habana, Cuba, 1985. · **Redoblante cuentero, Dología: Redoblante y el Gran León, Redoblante y los dos leones**, Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1986. **Redoblante y Tío Conejo / Trilogía: Redoblante, Tío Conejo y el Gran León, Redoblante, Tío Conejo y los dos leones, Redoblante y el Hojarasquerito del Monte**, CDTB –BBK, Bilbao, País Vasco, España, 2010.

NARRATIVA PARA NIÑAS Y NIÑOS: · **Cupido Juglar, el niño más travieso**, Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA, del Consejo Superior de las Universidades Centroamericanas (CSUCA). San José, Costa Rica, 1985 (dos ediciones, la segunda, de lujo: 1985). Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1987. · **Raúl, el tirapiédras y la bola de barro**, Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1987.

NARRATIVA Y POESÍA PARA NIÑOS Y JÓVENES: · **Cupido Juglar, mensajero de la ternura**, Editorial Amaquemecan. México D. F., México, 1986.

TEORÍA Y TÉCNICA DE LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA: · **El arte (oral) escénico de contar cuentos**, Editorial Frakson. Madrid, España, 1991. Edición en árabe: Ediciones del Ministerio de Cultura. El Cairo, Egipto, 1996. · **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas. Madrid, España, 1995. · **Oralidad escénica / Los errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Editorial Ciudad Gótica, Colección de La Abadía. Rosario, Argentina, 2006. De próxima aparición en el 2011: **Cómo aprender a contar oralmente y a comunicarse mejor**.

- **COMPILACIONES Y SELECCIONES HECHAS POR ESTE AUTOR, CON SUS PRÓLOGOS Y/O NOTAS, RESULTADOS DE SUS INVESTIGACIONES:**

TEATRO: · **Teatro de José Antonio Ramos**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1976. · **Teatro de César Rengifo**, Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1977. · **Teatro latinoamericano: Dos obras de creación colectiva**, Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1977. · **Teatro de Carlos Felipe**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1979. · **Teatro de Enrique Buenaventura**, Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1980. · **Comedias de Joaquín Lorenzo Luaces**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1984. · **Monólogos teatrales cubanos**, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1989.

TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES: · **Teatrinós de Manuel Galich**, Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, 1983.

ENSAYO: · **Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva**, Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1978.

NARRATIVA: · **Cuentos de Emilio Díaz Valcárcel**, Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1983. · **Cuentos que cuento en la Peña**, Editorial Oriente, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura. Santiago de Cuba, 1988.

• **EDICIONES DIGITALES E IMPRESAS LIMITADAS**

POESÍA (ADULTOS): • **De la soledad al amor vuelan gaviotas**, Colección Gaviotas de Azogue 10, CIINOE / COMOARTES. Madrid/México D. F., España/México, 2007. Los Libros de las Gaviotas 1, CIINOE / COMOARTES. 2008. Ediciones digitales para la difusión masiva. Y ediciones impresas limitadas. • **Primera trilogía del amor / Castellano / Italiano / Inglés / Catalán // Trilogía para los que están solos / Castellano / Francés**, Los Cuadernos de las Gaviotas 2, 2010. Edición digital para la difusión masiva. Y edición impresa limitada. • **Pequeña antología de amor**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 14, 2010. • **Trilogías para los que están solos**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 26, 2011. **NARRATIVA BREVE E HIPERBREVE (ADULTOS):** • **Normales los sobrevivientes**, Los Libros de las Gaviotas 3, 2010. Edición digital para la difusión masiva, un primer envío a más de 21,000 direcciones. Y edición impresa limitada. • **Microfvisual / Historias hiperbreves visuales e Hipermicroficción / Historias de una letra a diez palabras**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 5, 11, respectivamente, 2010. **TEORÍA Y TÉCNICA DEL CUENTO:** • **Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar**, Los Libros de las Gaviotas III, 2008. **TESTIMONIO / PERIODISMO LITERARIO:** • **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, 2009.. • **Condición Literatura / Notas de lector**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 8, 2010. • **Amor es amor correspondido**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 23, 2011. / **TEORÍA Y TÉCNICA DE LA ORALIDAD Y LA COMUNICACIÓN:** • **Oralidad es comunicación**, Los Libros de las Gaviotas VIII, 2010. • **Orígenes e identidad de la acción de narrar**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 20, 2011. • **Dos llamamientos por la oralidad**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 29, 2011. **VARIOS GÉNEROS:** • **MICROFICCIÓN / MICROTXTOS: 50 FORMAS LITERARIAS**, Los Cuadernos de las Gaviotas, 17, 2011.

• **EDICIONES DIGITALES E IMPRESAS LIMITADAS DE COMPILACIONES Y SELECCIONES HECHAS POR F. G. C., CON SUS PRÓLOGOS Y/O NOTAS, O EDICIONES ESPECIALMENTE A SU CUIDADO, ENTRE OTRAS:**

NARRATIVA / POESÍA / MONÓLOGO TEATRAL HIPERBREVES: • **Polen para fecundar manantiales**, Colección Los Libros de las Gaviotas I, CIINOE / COMOARTES. Madrid, España, 2008. Resultados del Concurso Internacional de Microficción "Garzón Céspedes" 2007. Edición digital para la difusión masiva. Y edición impresa limitada. **Cuentos con la palabra mar, Cuentos con la palabra amor**, Colección Los Cuadernos de las Gaviotas 1, 4, respectivamente, 2010. **NARRATIVA / DICHO / PENSAMIENTO HIPERBREVES:** • **La tinta veloz del ciempiés**, Colección Los Libros de las Gaviotas II, CIINOE / COMOARTES. Madrid, España, 2008. Resultados del Concurso Internacional de Microtextos "Garzón Céspedes" 2008. Edición digital para la difusión masiva. Y edición impresa limitada. **NARRATIVA / POESÍA / MONÓLOGO TEATRAL HIPERBREVES PARA NIÑAS Y NIÑOS:** • **Brevísimos pasos de gigantes**, Colección Los Libros de las Gaviotas VII, CIINOE / COMOARTES. Madrid, España, 2010. Resultados del Concurso I. de Microficción para Niñas y Niños "Garzón Céspedes" 2009. Edición digital para la difusión masiva. Y edición impresa limitada.

No se relaciona la edición de otras obras de este escritor, como, por ejemplo: cuaderno ensayístico sobre el teatro latinoamericano en coautoría con Manuel Galich publicado en Venezuela y Perú; piezas musicales sinfónicas (autor del texto poético) en colaboración con diferentes compositores y publicadas por editoriales de Música; obras teatrales y monólogos suyos incluidos en selecciones o antologías publicadas como libros (varias no editadas aún como libro independiente), y en revistas especializadas (como la **Dulogía: Gaviota de la noche**) y suplementos, de más de doce países; una obra teatral para niños (**Redoblante y el Hojarasquerito del Monte**), publicada dentro de **El arte /oral/ escénico de contar cuentos**. Ni se relacionan proyectos de integración de las artes, realizados conjuntamente con músicos y/o pintores, y publicados en revistas literarias especializadas, o puestos en escena como espectáculos a partir de su poesía en espacios como el Teatro del Palacio de Bellas Artes de Cuba, el Museo de la Ciudad de La Habana, el Ateneo de Caracas o el Círculo de Bellas Artes de Madrid (donde en la Sala de Columnas celebró en 1992 con un recital espectáculo sus treinta años con la Poesía); ni se relaciona la exposición de sus textos poéticos visuales en bienales de poesía experimental o en galerías profesionales de Bélgica, Cuba, España, Francia, México, Uruguay y Venezuela, entre otros países. Ni se relacionan la grabación de sus textos poéticos en casete, discos y disco compacto. Ni las filmaciones de que ha sido objeto: por el cine (desde un documental que le dedicó el cine institucional costarricense hasta la inclusión en documentales de Canadá, Colombia, Venezuela y otros países); y por la televisión, que en diferentes países le ha dedicado programas o lo ha invitado a otros; ni las grabaciones que le ha realizado la radio, varias dedicadas a su obra poética. Ni se relacionan las obras que ha prologado, excepto aquellas cuyas ediciones como libros son producto de sus investigaciones o están directamente relacionadas con él como autor. Ni se relacionan sus numerosos textos literarios (poéticos, narrativos, de periodismo literario, ensayísticos...) incluidos en publicaciones de más de veinticinco países, en selecciones y antologías editadas como libro o revista libro; por mencionar solamente algunas de las primeras y de las últimas:

La escritura en libertad, Antología de la poesía experimental en el mundo, Fernando Millán y Jesús García Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, España, 1975, y Visor, Madrid, 2005; **Poesies expressions d'avant-garde en Amerique Latine**, Doc(k)sm, Marsella, Francia, 1976; **Antología ipersperimental, Antología de la poesía experimental en el mundo**, Maurizio Spatola, Geiger, Turin, Italia, 1977; **Poesies et poemes in the world**, Doc(k)sm, Marsella, Francia, 1977; **Cuentos de amor, Antología de narradores cubanos**, Imeldo Álvarez, Editorial Letras Cubanitas, La Habana, Cuba, 1979; **La mano de la hormiga, Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas**, Antonio Fernández Ferrer, Fugaz Ediciones y Ediciones Universidad de Alcalá de Henares, España, 1990; **La poesía experimental latinoamericana**, Clemente Padín, Colección Ensayo nº 1, Editorial Información y Producciones, Madrid, España, 2000; **Amor es... poesía cubana**, Ediciones Matanzas, selección, introducción y notas de Fernando Rodríguez Sosa (Vicepresidente de la Fundación "Alejo Carpentier") y Rafael Ribot Mendoza, con prólogo de Salvador Bueno Menéndez (Director de la Academia Cubana de la Lengua), Matanzas, Cuba, 2000; **graffitis, signos sobre papel**, antología de la poesía experimental cubana, Mercedes Melo y Raydel Araoz con prólogo del crítico Virgilio López Lemus, Ediciones Extramuros, La Habana, Cuba, 2005; y en el 2007: **Mil y un cuentos de una línea**, antología, Aloe Azid, Thule Ediciones, Barcelona, Cataluña, España, donde aparece ampliamente representado con más de una decena de textos; y en el 2009: **Asfáltica 6**, antología de la hiperbrevedad iberoamericana, representado con cinco textos, Grupo de Proyectos Asfáltica, México D. F. Y en el 2010: **Calligrammes & Compagnie**, Etc, Éditions al Dante, Marsella, Francia.

IDIOMAS A LOS QUE HA SIDO TRADUCIDA SU OBRA: • **ÁRABE:** Libro **El arte (oral) escénico de contar cuentos**; colección de narraciones breves **Cuentos del narrador oral escénico**; entre otros. • **ALEMÁN, CATALÁN, EUSKERA, FRANCÉS, GRIEGO, HOLANDÉS, ITALIANO, INGLÉS, PORTUGUÉS...**: Obras teatrales, poemas, cuentos y/o ensayos.

LIBROS INÉDITOS: Escribe desde hace casi cincuenta años. Por años ha estado concentrado, en sus responsabilidades como Fundador y Director General de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) y de sus eventos, y como asesor de instituciones como el CELCIT. Recién ha regresado a dedicar mucho de su tiempo a la literatura, y acaba de culminar, producto de años, varios libros de poesía y de poesía experimental, narrativa, teatro, literatura para la niñez, y teoría y técnica de la oralidad y la oralidad escénica. Se considera a sí mismo un escritor. Y un hombre de la comunicación, la oralidad y la escena. **Condecorado a nivel gubernamental** y con numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales, **en 2009 recibió el Premio Extraordinario COMUNICARTE / Uruguay, y la Medalla de Honor por la Junta Directiva Internacional del CELCIT (primera medalla en ser concedida por esta institución Premio Max de las Artes Escénicas 2010) durante un homenaje que le rindió el XXVIII Festival Internacional de Títeres de Bilbao y el CDTB.**

TÍTULOS EDITADOS EN LA COLECCIÓN LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

1. **Cuentos con la palabra mar / Microficción narrativa iberoamericana**
2. **Garzón Céspedes, Francisco / Primera Trilogía del Amor**
Poemas / Incluye traducciones al italiano hechas por Guadalupe Flores Alatorre, al inglés, Vivian Watson, y al catalán, Pere Bessó.
Incluye la Trilogía para los que están solos, traducciones al francés: Tanya Tynjälä.
3. **Martínez Gil, José Víctor / Diecisiete veces ja**
Cuentos hiperbreves: Diez editados, siete inéditos, todos en italiano e inglés.
4. **Cuentos con la palabra amor / Selección de microficción iberoamericana**
Cuentos hiperbreves
5. **Garzón Céspedes, Francisco / Microfvisual / Historias hiperbreves visuales / Hipermicroficción**
Género cuento hiperbreve / Género de la fugacidad narrativa.
Incluye también fórmulas y cuentos visuales de nunca acabar.
6. **Guadalupe Ingelmo, Salomé / Sueñan los niños aldeanos con libélulas metálicas.** Cuento en castellano y traducido al italiano.
7. **La luciérnaga y la serpiente / Doce cuentos de las tradiciones orales**
Cuentos hiperbreves
8. **Garzón Céspedes, Francisco / Notas de lector / Condición Literatura.**
Comentarios sobre libros
9. **Escobar, Froilán / El ruido gozoso de la palabra**
Fragmento de la novela *La última adivinanza del mundo*
10. **Tres cuentos de Tío Conejo y Tío Coyote / De las tradiciones orales**
Brevedad e hiperbrevedad universal vuelta a contar por F. Garzón Céspedes
11. **Garzón Céspedes, Francisco / Hipermicroficción De 1 letra a 10 palabras.** Hiperbrevedades narrativas.
12. **Antonio Abdo / El nombre y la sombra / Poema**
13. **Poemas para siempre desde otros tiempos**
Poemas de China, Turquía, México, Corea
14. **Garzón Céspedes, Francisco / Pequeña antología de amor / Poemas**
15. **Pedroza, Liliana / Subterráneos / Cuento**
16. **Poesía clásica de Corea / Poemas**
17. **Garzón Céspedes, Francisco / Microficción / Microtextos: 50 formas literarias. De lo popular a lo experimental**
Guía no exhaustiva de géneros hiperbreves y de otras formas literarias y singularidades de la hiperbrevedad
Hiperbrevedades
18. **Bustamante, Mayda / Habana, una obsesión – La silla / Cuentos**
19. **Netzahualcóyotl / Diez poemas / Poemas.**
20. **Garzón Céspedes, Francisco / Orígenes e identidad de la acción de narrar**
Artículo / Teoría de la comunicación y la oralidad
21. **Pascaner, Analía / Un soplo de luz y otras historias / Cuentos**
22. **Valdelomar, Abraham / El buque negro / Cuento**
23. **Garzón Céspedes, Francisco / Amor es amor correspondido**
Testimonio / Crónica cinematográfica
24. **Cocina, Beatriz / Dos cuentos del libro “Indiscreciones” / Cuentos**
25. **Riva Palacio, Vicente / El divorcio / Cuento**
26. **Garzón Céspedes, Francisco / Trilogías para los que están solos / Poemas**
27. **Pfeiffer, Mar / Casas de arañas y otros textos / Hiperbrevedades varias**
28. **Siete mitos de la creación de los cinco continentes / Tradiciones, mitos, y literatura**
29. **Garzón Céspedes, Francisco / Dos llamamientos por la oralidad / Teoría**

GAVIOTAS DE AZOQUE

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

OTRA DIMENSIÓN DE LA COLECCIÓN GAVIOTAS DE AZOQUE

Número 29

DOS LLAMAMIENTOS POR LA ORALIDAD

Francisco Garzón Céspedes



COMOCARTES
ediciones