

El arte de contar cuentos

por Ana García Castellano*

Cuentacuentos, ¿se nace o se hace? Desde luego, esa no es la cuestión. Hay quien posee esta facultad de transmitir de forma innata; los hay que la desarrollan de manera individual; y hay otros muchos que necesitan una orientación y un entorno donde afianzar sus potencialidades, es decir, necesitan pasar por un taller. De los

aprendizajes y técnicas que se trabajan en estos telares, como le gusta llamarlos a la autora, da cumplida información este texto, que habla también de los recursos del buen cuentacuentos.

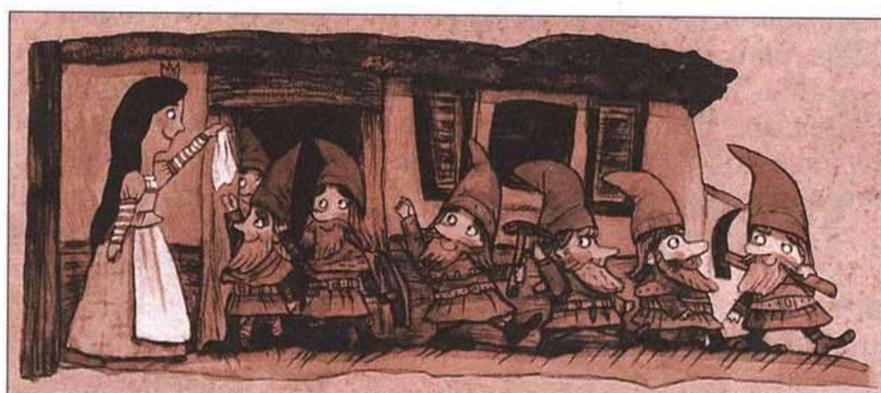
Para ilustrar el artículo hemos elegido los dibujos que ha hecho Eva Sykorová-Pekárková para la nueva colección de Ediciones SM/Cruïlla, Cuéntame un Cuento.



EL GATO CON BOTAS, SM, 1997.



LA BELLA DURMIENTE, SM, 1997.



BLANCANIEVES, SM, 1997.



CAPERUCITA ROJA, SM, 1997.

Desde que el contar cuentos es un divertimento cada vez más extendido entre niños y adultos, han surgido aquí y allá gentes deseosas de transmitir verbalmente las historias que lograron cautivarlos.

Aparecen entonces los llamados talleres de cuentacuentos, y con ellos la polémica de si es realmente necesario pasar por uno de ellos para ser un verdadero cuentacuentos. Ya se debatió el tema en el I Encuentro Nacional de Cuentacuentos de Bilbao, celebrado en mayo de 1996, y en él manifesté mi opinión en forma de breve ponencia, germen de estas líneas.

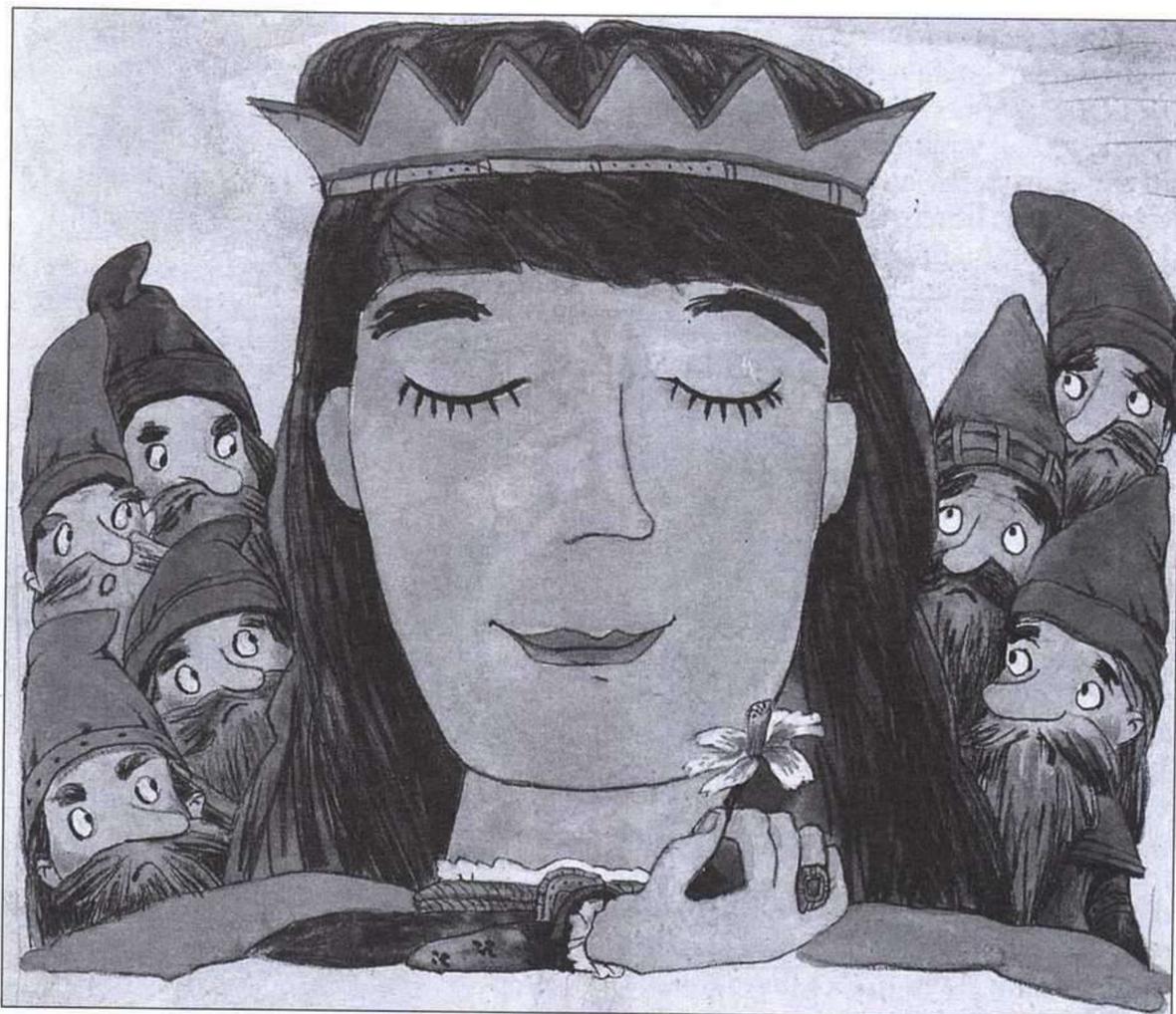
Función de los talleres de cuentacuentos

Tanto en Madrid como en otras ciudades, existen talleres donde la gente acude a «aprender a contar cuentos», si eso es algo que se puede aprender. Llevo impartiendo talleres de este tipo casi cinco años (yo los denomino *telares*, pues un cuentacuentos *teje* la trama de la historia en la urdimbre de quien lo escucha), y me gustaría advertir que nadie «aprende a contar cuentos», sino más bien a liberarse de las barreras que le impiden hacerlo libremente.

Hay quien posee esa facultad de forma innata, hay quien la desarrolla individualmente (aunque la mayoría de ellos han hecho sus pinitos escénicos en algún grupo de teatro) y hay quien necesita una orientación y un entorno donde afianzar sus potencialidades, y eso es lo que un taller le proporciona.

Ahora bien, toda acción creadora (y el contar cuentos lo es), exige dos cosas: la diversión y el esfuerzo. Y, al decir esto, recojo opiniones de maestros como Picasso, Dario Fo, Lee Strasberg, o Marianne Sagebrecht. Si contar cuentos es un gozo, requiere también una concentración, un dedicarse a elegir la historia y a asimilarla, de modo que la dejemos surgir en su forma más auténtica, más verídica. Dónde y cómo se haga (en casa o en un taller) es aleatorio.

La mayoría de los autores coinciden en que cualquiera, con un mínimo de capacidad de observación, tiene cualidades para contar. Sin embargo, el hacerlo



BLANCANIEVES, SM, 1997.

con mayor expresividad requiere ese entrenamiento del que hablaba. Esto significa cultivar la propia expresión dramática. Y es aquí donde los «puritanos», «puristas» o «gazmoños» hacen remilgos y marcan fronteras entre lo dramático y el cuento. Por ello, antes de seguir adelante, deberemos mirar lo que dice el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española al respecto. **Drama:** Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente. «Poema dramático de asunto lastimoso, y en el cual puede libremente el poeta excitar afectos suaves o el terror, como en la tragedia; poner junto a lo triste lo cómico; emplear todos los tonos, desde el más humilde hasta el más elevado, y dar al argumento desenlace venturoso o funesto. Sus principios hay que buscarlos en la instintiva afectación para expresarse, común a todas las razas salvajes. **Dramático:** Capaz de interesar y conmover vivamente.

¿No es acaso *dramática* la narración de una historia que, de una u otra forma

nos conmueve? ¿No es esto lo que hacía Liu Jinting, el rey de los cuentistas chinos del s. XVIII, según cuenta un testigo de la época: «Su voz pasa de un mugido atronador a un murmullo melodioso; su expresión pasa del llanto a la risa. Los rasgos, las voces, el comportamiento y los gestos de cada personaje son representados tan vívidamente que el público tiene la sensación de estar dentro del cuento junto a los personajes mientras el narrador desaparece del escenario».¹

El juego dramático

Si contar es «recrear» una historia, hacerla aparecer mientras el cuentacuentos se esfuma, éste debe reconstruir vívidamente, para hacerlo creíble, cuanto en su cabeza se forma. Para ello cuenta con su voz, su cuerpo y todo su bagaje de sentimientos y emociones. Y, por supuesto, con una buena bibliografía. Es en este proceso creativo en el que se centra el trabajo de los talleres.

En las tres horas que dura cada sesión se investigan cuáles son nuestras potencialidades expresivas, nos atrevemos a reconocerlas, y lo más importante, a superar las barreras que nos impiden dejarlas actuar libremente. Es el secreto del juego dramático, natural en el niño, e inhibido en el adulto. Porque, en definitiva, a contar se aprende contando y, en palabras del maestro Jacques Lecoq, «toda didáctica ha de ser siempre indirecta».

Los pasos que se siguen en el taller son:

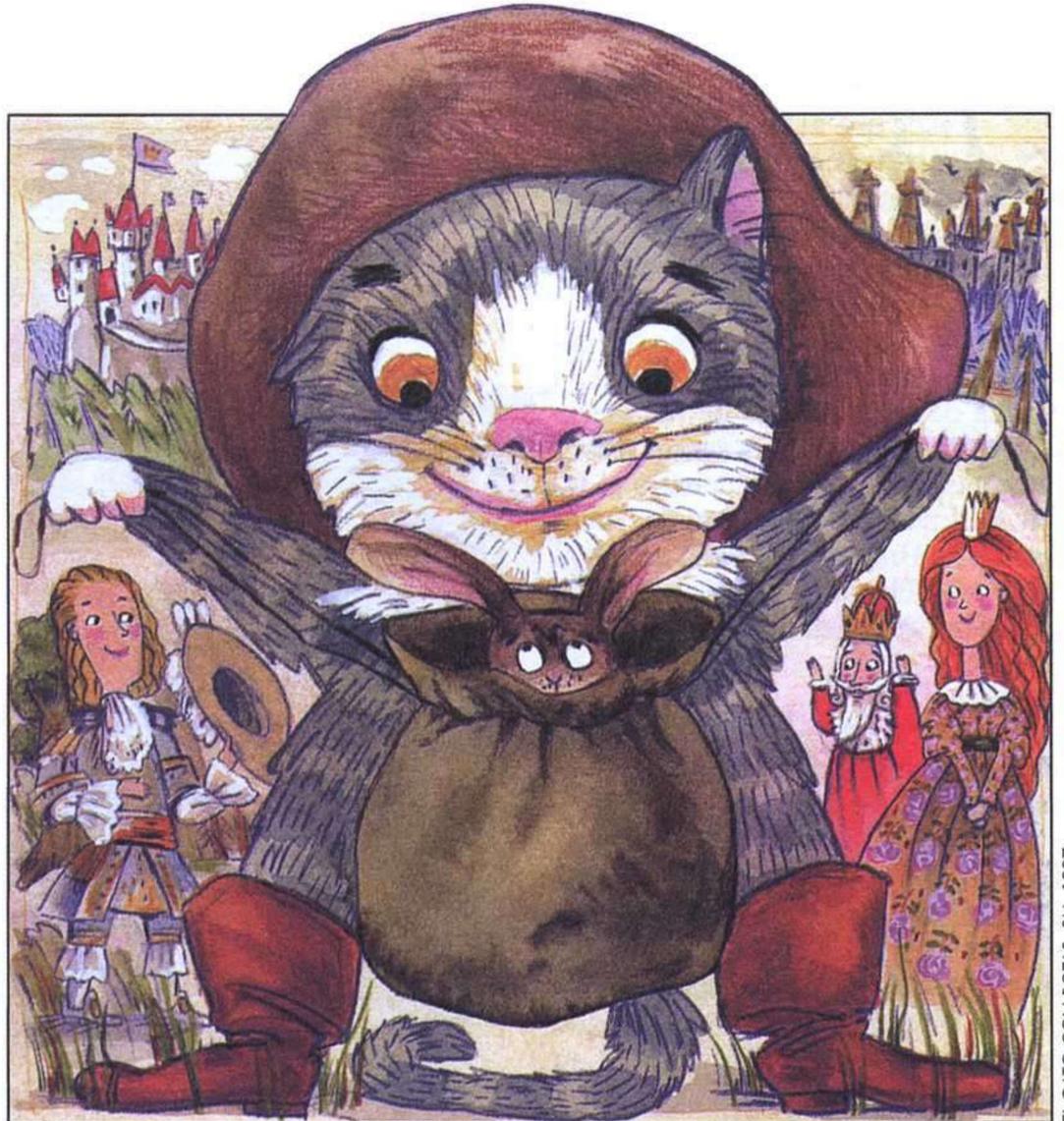
—Ejercicios de relajación y respiración que van dirigidos a adquirir conciencia del ritmo que la respiración imprime en nuestro cuerpo y nuestra mente; y a saber cómo nosotros podemos servirnos de ella para modular nuestra voz.

—Precisamente el conocimiento de la voz y su funcionamiento constituye el siguiente paso. Realizamos ejercicios de fonación que mantengan nuestras cuerdas vocales en forma. Observamos las diferentes cualidades de la voz y lo que éstas comunican (agudo, grave, alto, bajo...).

—Posteriormente, trabajamos la expresión corporal y la pantomima. Nos familiarizamos con el propio cuerpo y su capacidad de expresión. Los juegos de deshinibición son aquí esenciales, así como una aproximación al *clown* y a la Comedia dell'Arte. Se trata de comunicar con el cuerpo «exagerando los movimientos que contienen una actitud, para luego ir a la esencia de ésta», tal y como lo concibe Jacques Lecoq.

—De algún modo, también trabajamos la concentración y la memoria afectiva de la que habla Strasberg, siguiendo a Stanislavski. Se trata de conocer bien la situación que estamos narrando, y dejar que ella nos haga vibrar de alguna manera; pues, si no vemos en realidad la casita de chocolate, ¿cómo vamos a hacer creer que Hansel y Gretel entraron en ella?

No es, ni más ni menos que jugar a «ver» los propios sentimientos para poder transmitir los de los personajes de nuestra historia. Es, en definitiva una labor de recreación de los propios recuerdos emocionales, para ponerlos a disposición de la historia. Leyendo las referencias que hace Daniel Matos en su



EL GATO CON BOTAS, SM, 1997.



LA BELLA DURMIENTE, SM, 1997.

libro *Cómo contar cuentos*, me ha sorprendido ver que cuenteros indígenas habían hecho este mismo proceso intuitivamente. ¡Habían llegado a las mismas conclusiones que Strasberg, de forma instintiva!

Por ejemplo, cuando José Moreno, el cuentero andino que cita Daniel Matos, dice «es tan igual como si me estuviera pasando, me parece estar mirando todo eso»², está hablando de concentración en el objeto, sin saberlo.

Y es aún más sorprendente la explicación que da Erika Schwab, una narradora alemana asentada en un pueblecito venezolano desde hace varias décadas: «Siento lo que cuento, por ejemplo, de una persona que corre y corre y corre, me siento correr». Y eso es precisamente de lo que habla Strasberg cuando recuerda cómo le corrigió María Ouspenskaia: «No, en este momento tú nos estás explicando lo que sientes: me estoy sintiendo así y así, y para lograrlo estás haciendo algunos movimientos con tu cara. Acude a tu memoria afectiva, siéntelo realmente, y nosotros entenderemos sin que nos lo digas, ya sea con palabras o con gestos».³

El narrador, a mi entender, cuando empieza a narrar, actúa (en el sentido de poner en acción) como un testigo de la historia, y en este sentido se deja afectar de uno u otro modo por lo que narra. Y es aquí donde nace el juego dramático. El narrador tiene que dejar traslucir la actitud interna de los personajes, el tono central de la historia. Su posición puede ser de indiferencia, de lástima, de simpatía o rechazo; pero en cualquier caso, ha de ser verídica. Si el lobo es cruel, temible, odioso o, por el contrario, inteligente, simpático y buen negociante es algo que podremos dar a entender con la elección del vocabulario, los matices de su voz, la intención de la mirada con que el narrador desarrolle el hilo de la historia que está contando.

Identificarse con lo narrado

Un buen cuentacuentos tiene entonces que aprender a utilizar sus recursos, sus propias experiencias emotivas y, como decía, ponerlas libremente a disposición de la historia, de la que él está siendo

testigo, como cuando el actor está siendo realmente su personaje.

En este sentido, se expresan teóricos como Daniel Matos: «¿De dónde sale el material con el cual el narrador recrea el relato y proyecta imágenes y el que escucha recrea las imágenes proyectadas? Tanto el uno como el otro trabajan con su archivo personal de imágenes y emociones... Lo importante es que la situación de narrar pone en movimiento esos *archivos* provocando la generación de nuevas imágenes».⁴ O Sara C. Bryant: «No forcéis vuestro temperamento. Concentrad todos vuestros esfuerzos en la disposición interior y espiritual, ampliad la intensidad de la apreciación del sentimiento, de la imaginación».⁵

De otro modo, falsearemos la realidad, haremos una buena fotocopia, pero nunca seremos auténticos. Si poseemos una gran técnica de gestos o movimientos aprendidos pero no gozamos de libertad interior, si no dejamos que nuestros movimientos y expresiones se llenen con nuestra actitud interna, seremos címbalos que resuenan, pero vacíos; marionetas en una placentera autocontemplación que sólo consiguen engañarse a sí mismas, pero no a su auditorio.

Porque el destinatario del cuento (co-participe de éste, no lo olvidemos) no se deja engañar tan fácilmente; muy al contrario, y en especial si se trata de público infantil, éste enseguida intuye que «les están dando gato por liebre», y pueden rebelarse «reventando la contada». El público adulto, menos espontáneo, se limita a toser y mirar el reloj con impaciencia, cruzando reiteradamente las piernas.

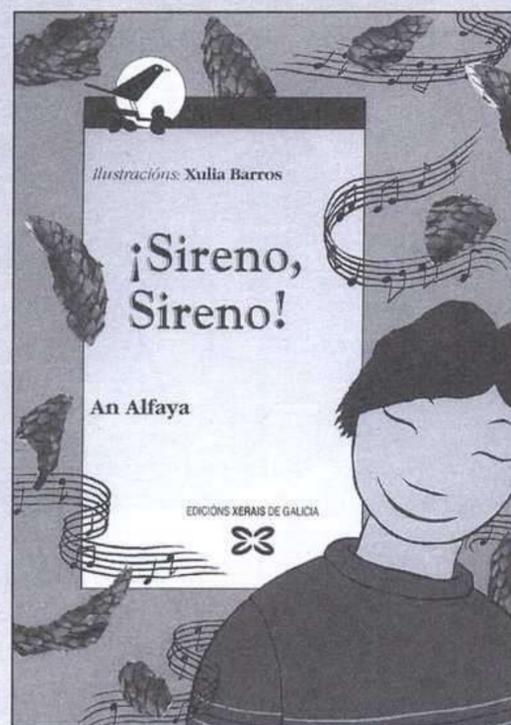
He aquí lo que yo considero básico en la escena: ser auténtico, igualmente válido, ya sea para un actor o un cuentacuentos, es decir, un testigo que recrea, da testimonio de lo que ve con la imaginación. Así debe entenderlo la cuentera Bertha Vargas cuando dice: «En esos momentos tengo la cabeza llena de... no sé cómo explicarlo... de lo que estoy contando».⁶

Es posible que aquí surja la polémica conocida de que el narrador no es un actor. Enseguida, los más puristas enarbolan el arma de la cuarta pared, que en el teatro existe y no en la narración fren-



MERLÍN

*Os mellores libros
para
os mellores lectores*



¡Sireno, Sireno!
An Alfaya

Premio Merlín
de Literatura Infantil 1997

*Unha novela escrita con paixón,
que aposta polas vivencias e os
sentimentos. Unha novela chea
de vida.*

Agustín Fernández Paz



Dr. Maraño, 12.
Tlf. 986.214888/214880 - Fax: 986.201366
Enderezo electrónico: xerais@xerais.es
<http://www.xerais.es/>
36211 - VIGO

X E R A I S



CAPERUCITA ROJA, SM, 197.

te al público. La diferencia existe, pero es sólo teórica.

Si en el teatro hay que *ser* dentro de un recuadro y hablar a un actor desde una propia historia que el actor construye, en la escena de un cuentacuentos, la cuarta pared está más allá, pero el escenario existe. El escenario del cuentacuentos es todo el local, toda la biblioteca, el café o el parque. Los otros personajes son el público. Si no, ¿cómo afirmar, como solemos decir los cuentacuentos, que contamos *con y no a quienes escuchan*?

El que escucha forma también parte de esa historia, entra en el juego del que cuenta. Y lo hace desde el momento en que quieren dejarse convencer por la historia. Y, en cualquier caso, los derroteros del teatro actual no están muy lejos de traspasar esa cuarta pared. No hay más que ver la labor del genial fabulador, actor, narrador, premio Nobel, Dario Fo, o el poder de convocatoria que tiene el diálogo *clownesco* de los hermanos Colombaioni.

Para conseguir lo antedicho, es necesario amar, identificarse con la historia. Ello requiere un conocimiento mínimo de bibliografía, tanto infantil y juvenil como de adultos. Muchos de los que acuden a los talleres desconocen autores

como Lobel, Dahl, Farias, Elena Fortún o Rodríguez Almodóvar, por citar algunos. Ello resulta más preocupante en los talleres impartidos a maestros (con frecuencia realizo este tipo de talleres en CPRs o centros colaboradores con el INEM, destinados a maestros o técnicos de escuelas infantiles).

Por esta razón, además de facilitar en el dossier que normalmente se entrega en los talleres, una lista de recomendaciones bibliográficas, procuro incluir una visita a una biblioteca infantil de la Comunidad (la del distrito Retiro, donde he impartido durante varios años los talleres, y por lo tanto, conozco más a fondo). Una vez «entrenados» durante dos meses, empezamos a contarnos los cuentos en el taller. Los embebemos, los acogemos con atención y sorpresa, vengamos como vengamos, y luego analizamos lo que el cuentacuentos «se ha guardado» sin dejarnos traslucir, o cómo puede encaminarlo para que nos llegue más sincero, más auténtico.

Es necesario saber muchos cuentos para reconocer el adecuado, el que realmente queremos contar. Pues elegir la historia conlleva sentirse identificado, tocado por ella. Pueden pasar semanas hasta que encontremos *nuestro* cuento.

Recuerdo cómo Enrique, hoy un avezado cuentacuentos, se desgañaba perorando sobre enigmas de derviches. «Pero Enrique», le preguntaba yo, descorazonada, «¿a tí te gusta la historia?». «La verdad es que no me dice nada», contestaba, y, por eso, nada nos decía él a nosotros. Hasta que un día encontró el cuento *Una oveja, dos corderos, tres borregos*, de Elena O'Callaghan. ¡Era su cuento! Y a todos nos sorprendió su frescura, su humor y su expresividad. En ese momento Enrique tenía algo que transmitir, y lo hacía.

Esto es lo importante: tener algo que transmitir. En este sentido, creo que al cuentacuentos se le puede aplicar el principio jurídico que establece que «nadie puede transmitir más de lo que posee». Efectivamente: si un cuento no nos hace vibrar primero a nosotros, ¿cómo vamos a hacer vibrar con él a nadie? Por eso, el trabajo en el taller también va dirigido a desarrollar la capacidad de sorpresa. El alumno investiga dentro de sí, descubre, para dejar salir, los resortes que esconde. Es un trabajo lento, a veces duro, pero siempre sostenido por la idea de juego en el más puro sentido de esa palabra. Como Jacques Lecoq o Dario Fo entienden el juego dramático: un niño, cuando juega a ser un indio, un herido en batalla o una mamá abnegada, entra literalmente en su historia, su historia es cierta en ese momento.

Hay que hacerse niño para recrear sin barreras el cuento. Despojarse de los roles y los prejuicios cuesta las primeras veces. En los talleres, el ambiente de juego y trabajo ayudan a este proceso que, por supuesto, no se acaba nunca, pues el cuento de los contadores de cuentos es la vida misma, que a cada recodo nos sorprende. ■

*Ana García Castellano es escritora y tejedora de cuentos.

Notas

1. Matos, Daniel, *Cómo contar cuentos*, Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1991.
2. Ob. cit.
3. Strasberg, Lee, *Un sueño de pasión*, Barcelona: Icaria, 1987.
4. Matos, D., *Cómo contar cuentos*.
5. Bryant, Sara C., *El arte de contar cuentos*, Barcelona: Hogar del Libro, 1993.
6. Matos, D., *Cómo contar cuentos*.