



TESIS DOCTORAL

**EL RENACIMIENTO DE LA NARRACIÓN ORAL
EN ITALIA Y ESPAÑA (1985-2005)**

Marina Sanfilippo

Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne

Licenciada en Filología Hispánica

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

Universidad Nacional de Educación a Distancia

2005



Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología
Universidad Nacional de Educación a Distancia

EL RENACIMIENTO DE LA NARRACIÓN ORAL
EN ITALIA Y ESPAÑA (1985-2005)

Marina Sanfilippo
Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne
Licenciada en Filología Hispánica

Director: Dr. D. José Romera Castillo
Codirectora: Dr^a D^a. María Teresa Navarro Salazar

*È na gran cosa davvero, quando facimmo buono lo cunto,
che da no stisso ligno rescano statole d'idolo e travierze
de forche, segge de 'mperature e coperchie de cantari**

(G. Basile, *Lo cunto de li cunti*)

[es de verdad una gran cosa que, cuando contamos bien, de una
misma madera salgan estatuas de ídolos y travesaños de horca,
sillas de emperadores y tapas de orinales.]

*que muchas cosas que suenan
al oído con la gracia
que muchos las representan
descubren después mil faltas
que escritas se consideran;
que entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas,
una es viva y otra es muerta.*

(Lope de Vega, *El guante de Doña Blanca*)

¡Qué cosas nos decía, eran cosas no palabras!

(M. de Unamuno, *San Manuel bueno, mártir*)

*... le povere parole insomma,
che si dicono ogni giorno e volano via con la vita:
le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello*

(P. P. Pasolini, *Affabulazione*)

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento al director de esta Tesis doctoral, el Profesor Dr. José Romera Castillo, no sólo por su orientación y apoyo, sino también por sus valiosos consejos. Quisiera además mostrarle mi gratitud por haber aceptado hacerse cargo de este trabajo que abarca campos de investigación pluridisciplinarios. Igualmente agradezco a mi codirectora, la Profesora Dr^a María Teresa Navarro Salazar, su ayuda incondicional, en la elaboración de la parte italiana, y su constante comprensión.

Por otra parte, quisiera dejar constancia del apoyo que he recibido de mi marido, Antonio, y de mi hijo Bruno.

Ha sido posible realizar esta Tesis doctoral gracias a la colaboración desinteresada de muchas personas que me han aportado su ayuda y sus conocimientos para que yo pudiera orientarme. Manifiesto mi gratitud, en primer lugar, a mis padres, Mario Sanfilippo e Isa Lori Sanfilippo, y a mis hermanos Matteo, Marta y Mauro, ya que sin ellos no hubiera sido posible consultar parte de la bibliografía en italiano, ni conocer algunos fenómenos vinculados, en la actualidad, en Italia, a la oralidad. En segundo lugar, doy las gracias a muchos narradores orales, entre los que recuerdo especialmente a Brigitte Arnaudière, José Campanari, Laura Curino, Cristina *Mirinda* y Ombretta Zaglio, por las valiosas informaciones que han proporcionado. También han contribuido de forma concreta Mariarita Casellato, Vincenzo Matera (Università La Sapienza), Marina Navarro Álvarez (Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Comunidad de Madrid), Ana Pelegrín (INEF) y Elisabetta Sarmati (Università La Sapienza).

Agradezco al profesor Francesco Sabatini (presidente de la *Accademia della Crusca*) el haber leído la primera versión de mi investigación y haberme dado ánimos para seguir adelante.

También doy las gracias a Iris Hornero Cuevas, la responsable de la realización técnica del CD-ROM que acompaña esta Tesis doctoral.

Por último, me gustaría recordar que si sé algo de narración oral se lo debo, sobre todo, a Ginevra Ricci, mi bisabuela, que me contó pocos cuentos y muchas historias.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

1. PREÁMBULO	12
2. MÉTODO DE TRABAJO Y OBJETO DE ESTUDIO	15
3. LOS <i>CORPORA</i> DE LA INVESTIGACIÓN	29

II. NARRACIÓN ORAL ENTRE RELATO Y TEATRO

1. INTRODUCCIÓN	52
2. LA ORALIDAD	
2.1. Definición de oralidad	53
2.2. Rasgos característicos de la lengua hablada	61
3. LA NARRATIVA ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA	70
4. LA NARRACIÓN ORAL Y EL TEATRO	
4.1 Teatro y teatralidad	79
4.2 Teatro popular y géneros menores	91
4.3 La narración oral y lo teatral	99
5. LAS FUNCIONES DE LA NARRACIÓN ORAL	115

III. LA NARRACIÓN ORAL EN LA ESPAÑA ACTUAL

1. EXPERIENCIAS DE NARRACIÓN ORAL EN EL EXTRANJERO	
1.1. Algunas referencias europeas	134
1.2. La <i>nueva</i> narración oral en América Latina	138
2. EL RENACIMIENTO DE LA NARRACIÓN ORAL EN ESPAÑA	
2.1. Problemas de definición	149
2.2. Algunos antecedentes	155
2.3. Los años noventa	
2.3.1. <i>Los nuevos narradores españoles</i>	160
2.3.2. <i>Espacios y festivales de narración</i>	170
2.3.3. <i>La situación actual</i>	174

IV. LA NARRACIÓN ORAL EN LA ITALIA ACTUAL

1. PROBLEMAS DE DEFINICIÓN	184
2. ALGUNOS ANTECEDENTES	192
3. LOS AÑOS NOVENTA	
3.1. Los nuevos narradores italianos	204
3.1.1. <i>Marco Baliani</i>	
3.1.1.1. <i>Nace un ‘raccontatore di storie’</i>	207
3.1.1.2. <i>Espectáculos posteriores</i>	209
3.1.1.3. <i>Narraciones polifónicas</i>	212
3.1.2. <i>Marco Paolini</i>	
3.1.2.1. <i>Los Album</i>	214
3.1.2.2. <i>Il racconto del Vajont</i>	215
3.1.2.3. <i>Otros espectáculos</i>	219
3.1.3. <i>Teatro Settimo y Laura Curino</i>	220
3.1.3.1. <i>Stabat mater</i>	222

3.1.3.2. <i>Passione y Olivetti</i>	224
3.1.4. <i>Giacomo Verde</i>	226
3.1.5. <i>Le Albe y Luigi Dadina</i>	230
3.1.6. <i>Moni Ovadia</i>	232
3.1.7. <i>Ascanio Celestini</i>	
3.1.7.1. <i>Los inicios</i>	234
3.1.7.2. <i>Radio clandestina. Roma,</i> <i>le fosse Ardeatine, la memoria</i>	236
3.1.7.3. <i>La recuperación de la memoria</i>	240
3.1.8. <i>Otras experiencias</i>	242
3.2. Espacios y festivales de narración	245
3.3. La formación	251
4. LA SITUACIÓN ACTUAL	
4.1. Panorama general	256
4.2. Los narradores del siglo XXI	260
4.3. Narradores y emigración	264
4.4. Narradores y nuevas tecnologías	266
4.5. Nuevas fórmulas de narración	269
4.6. Otros narradores	275
4.7. Celestini y Paolini: las dos caras de la narración	279
5. LA NUEVA NARRACIÓN Y LOS DIALECTOS	288
5.1. Italia y la lengua italiana	289
5.2. Los narradores y la lengua teatral	292

V. EL NUEVO NARRADOR Y SU REPERTORIO ENTRE TRADICIÓN Y ACTUALIDAD

1. ¿UN NUEVO OFICIO?	
1.1. El buen narrador	308
1.2. Los narradores tradicionales europeos vistos por los folcloristas	314
1.3. Los narradores encuestados	
1.3.1. <i>Puntos de partida</i>	318
1.3.2. <i>Situación profesional</i>	323
1.3.2.1. <i>Narradores españoles</i>	324
1.3.2.2. <i>Narradores italianos</i>	327

1.3.3. <i>Edad y género</i>	329
2. REPERTORIOS DE LOS NUEVOS NARRADORES	
2.1. Tipos de fuentes y criterios de selección	337
2.2. Fuentes tradicionales	
2.2.1. <i>Relación entre narrador y fuente tradicional</i>	353
2.2.2. <i>Los criterios de los recopiladores de cuentos tradicionales</i>	357
2.2.3. <i>Procedencia geográfica de los cuentos narrados</i>	368
2.3 Fuentes literarias escritas	
2.3.1. <i>Oralización del texto y derechos de autor</i>	375
2.3.2. <i>Posición de algunos autores literarios</i>	380
2.3.3. <i>Posición de los narradores</i>	384
2.3.4. <i>Selección de autores de cuentos utilizados para versiones orales</i>	387
2.4. Procedimientos de preparación de una narración	
2.4.1. <i>Estructuración y memorización de los cuentos</i>	396
2.4.2. <i>Memoria e imágenes</i>	407
2.4.3. <i>Apoyos para la memorización</i>	410
2.4.4. <i>El empleo de fórmulas y otros procedimientos para las introducciones y conclusiones en los cuentos</i>	414
2.5. La duración de los cuentos y las <i>contadas</i>	426
VI. CONCLUSIONES	436
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
1. OBRAS LITERARIAS	456
2. RECOPIACIONES DE CUENTOS TRADICIONALES Y OTRAS NARRACIONES FOLCLÓRICAS	463

3.	ESTUDIOS CRÍTICOS	465
VIII.	PÁGINAS <i>WEB</i> DE INTERÉS	
1.	NARRADORES ORALES Y OTROS ARTISTAS	525
2.	INSTITUCIONES Y ASOCIACIONES	526
3.	PERIÓDICOS Y REVISTAS	527
4.	FESTIVALES	527
5.	OTRAS	528
IX.	APÉNDICES	
1.	SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES ESPAÑOLES	530
2.	SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES ITALIANOS	553
3.	OTROS MATERIALES GRÁFICOS	569

- I -

INTRODUCCIÓN

1. PREÁMBULO

Esta Tesis doctoral se inscribe dentro del marco de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*SELITEN@T*) del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, creado en 1991 por iniciativa del profesor Dr. D. José Romera Castillo¹, que es también su director, a quien agradezco haberme integrado en el citado Centro (cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).

Una de las líneas de investigación del Centro versa sobre el cuento² y, entre las actividades relacionadas con el estudio sobre dicho

¹ Para una descripción de la historia del Centro, véase Romera (1999a).

² El interés del profesor Romera por la narración breve se manifiesta de forma patente en la gran cantidad de estudios que ha dedicado a varios aspectos del cuento (Cf. Romera, 1980, 1983, 1992a, 1995a, 1996, 1999b y 2003), a lo que hay que añadir su edición crítica de *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda (Romera, 1986) y los prólogos que ha escrito para numerosos libros de relatos, entre los que se encuentran las publicaciones de los cuentos presentados a los *Premios de Narración Breve de La UNED* (Romera, 1992b, 1992c, 1995b, 1999c y 2001).

tema, pueden destacarse: la organización del X Seminario Internacional sobre *El cuento en la década de los noventa* (Madrid, 31 de mayo -2 de junio de 2000), y la edición de las Actas correspondientes (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 2001); la publicación, en la revista *SIGNA*³, de diversos trabajos sobre narración breve, especialmente en el número 11 que contiene dos importantes trabajos de investigadores del Centro: Felipe Díaz Pardo (2002) y Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López (2002). Además, en el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja en temas relacionados con el cuento un grupo de investigadores y se ha llevado a cabo una Memoria de Investigación, *El cuento en 'El País' (1976-1980)*, de Felipe Díaz Pardo (defendida en la UNED el 15 de octubre de 1991), que pronto se convertirá en Tesis doctoral.

No hay que olvidar la vocación de interdisciplinariedad del Centro, que se propone explícitamente fomentar la investigación en los siguientes ámbitos: a) Literatura y otros procedimientos de comunicación; b) Literatura y cine; c) Artes plásticas y literatura; d) Teatro, cine y

³ El Centro publica anualmente la revista de la Asociación Española de Semiótica *SIGNA*, en dos formatos: en papel y electrónico. Éste último puede consultarse en la dirección de Internet <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

televisión; e) Teatro y diferentes signos escénicos (escenografía, música, vestuario, luminotecnia, dirección, actuación, recepción); f) Literatura, teatro y otras artes en relación con las nuevas tecnologías. Tal interdisciplinariedad queda reflejada en esta Tesis doctoral, puesto que, al analizar un tema tan multiforme y fronterizo como la narración oral en sus manifestaciones contemporáneas, me he visto obligada a acudir a diversas disciplinas para poder descifrar los fenómenos estudiados. Hace más de medio siglo, el famoso folclorista americano S. Thompson ya afirmaba “C’è bisogno [...] dei critici letterari, degli antropologi, degli storici, degli psicologi, degli studiosi di estetica se vogliamo poter sperare di sapere perché si inventano le fiabe, come nascono, *di quale arte ci si serva per raccontarle*, come si sviluppano, mutano, e a volte muoiono” (Thompson, 1979: 22)⁴.

⁴ Esta Tesis doctoral trata un argumento que se mueve en el ámbito de la literatura comparada, ya que analizo diversos aspectos de la narración oral referidos tanto a la situación española como a la italiana. Dado que se presenta en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura he considerado oportuno proporcionar algunas indicaciones sobre determinados autores italianos que pudieran resultar, quizás, no muy conocidos. Para las citas se sigue el criterio siguiente: se respeta la lengua de la edición utilizada, que, en la medida de lo posible, se ha procurado sea la versión original, y sólo se traducen al castellano las citas expresadas en algún dialecto italiano. Por otra parte, para destacar algún fragmento de las citas, utilizo la redonda (o, en las notas, la cursiva), mientras que la negrita o el subrayado aparecen en el original.

2. MÉTODO DE TRABAJO Y OBJETO DE ESTUDIO

Las *fiabe*, los cuentos populares, no son exactamente el objeto de estudio de este trabajo, aunque tenga que hacer referencia a ellas. Por eso, siguiendo las recomendaciones de Stith Tompson, a lo largo de mi investigación me serviré de los recursos que ofrecen la crítica literaria (en su doble vertiente narrativa y dramática), la lingüística, la teoría de la comunicación y la retórica, el folclore y la etnología, la sociología, etc., para intentar así delimitar un objeto de estudio como la narración oral artística o literaria, al que escasos estudiosos se han acercado. De hecho, desde los años sesenta del siglo pasado la oralidad ha sido uno de los focos de interés de muchas disciplinas. Como resaltó Eric A. Havelock (1996: 48-49), en un lapso de poco más de un año, entre 1962 y la primavera de 1963, en tres países diferentes -Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos- se publicaron las obras de cinco autores que, en el momento en que escribieron, no tenían ninguna relación entre ellos, y que, sin embargo, llamaron poderosamente la atención sobre la oralidad⁵.

⁵ Las obras en cuestión eran *El pensamiento salvaje* (Lévi-Strauss, 1994), "The consequences of Literacy" (Goody y Watt, 1996), *La Galaxia Gutenberg* (McLuhan,

Sin embargo, los investigadores que han estudiado las manifestaciones artísticas orales⁶ han concedido mayor importancia a las producciones poéticas que a las narrativas. Por lo tanto, siendo consciente de la dificultad que entraña el hecho de acudir a disciplinas en las que no soy especialista, considero justificado el riesgo, esperando que las inevitables lagunas metodológicas no invaliden el enfoque interdisciplinar.

1985), *Animal Species and Evolution* (Mayr, 1963) y *Prefacio a Platón* (Havelock, 1994). Sobre teoría de las comunicaciones y oralidad en el siglo XX, cf. Sanfilippo y Matera (1995).

⁶ A lo largo de este trabajo voy a utilizar preferentemente la calificación de *artística* y no la de *literaria*, para referirme a la oralidad en su vertiente estética y no cotidiana. De la misma forma intentaré no emplear la expresión *literatura oral*, puesto que este término, inventado oficialmente a principios del siglo XX por el folclorista francés P. Sebillot, que escribió “La littérature orale comprend ce qui , pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires” (Fonseca dos Santos, 1992: 178), ha sido objeto de una encendida polémica. En general los estudiosos francófonos (desde el franco-suizo Paul Zumthor al camerunés Eno Belinga) lo suelen utilizar, mientras que, en cambio, los escritores anglófonos ponen de manifiesto la contradicción *in terminis* de esa expresión. E. A. Havelock (1996: 75), además, subraya el peligro de adoptar conceptos ligados a la escritura para hablar de fenómenos orales, como es el caso de la metáfora “enciclopedia oral” que el mismo Havelock utilizó en *Prefacio a Platón* (1994) para después condenar el hecho de emplear “una metáfora extraída de la documentación a escala masiva” para hablar de un fenómeno no documentado (Havelock, 1996: 88). Bien es verdad que adoptar el término *literatura oral* puede ser una forma de reivindicar “il fatto che non è proprietà esclusiva dei testi scritti la *letterarietà*, cioè l’attuazione di determinati procedimenti formali in testi dominati dalla funzione poetica e caratterizzati dall’autoriflessività del messaggio” (Lavinio, 1993: 8). Sin embargo, a veces, el subconsciente traiciona la trampa del lenguaje y pueden encontrarse frases ligeramente absurdas como “los orígenes de la literatura oral deben de ser, sin duda, prehistóricos y *preliterarios*” (Pedrosa, 2002:14. La cursiva es mía). Por su parte, E. Lledó (1992: 60) utiliza el término “literatura oral”, pero calificándolo de paradójico.

El siglo XX se ha caracterizado por un progresivo redescubrimiento de la oralidad, en primer lugar, gracias a los nuevos medios de comunicación electrónicos, que - desde el nacimiento de la radio y el uso de la retórica oral practicado por regímenes de distinto signo político a través de las ondas⁷ (Havelock, 1996: 57-59) - han permitido el nacimiento de lo que Walter J. Ong (1996) define la *oralidad segunda* y, en segundo lugar, gracias también al ya recordado interés teórico por los mecanismos del lenguaje oral, por un lado, y, por el otro, a un renovado impulso en los estudios sobre el folclore y la cultura popular, dos campos que tienen una clara vertiente oral.

En este contexto, ya de por sí favorable a las manifestaciones de la oralidad, distintos factores pueden haber contribuido, en el mundo contemporáneo, a un *renacimiento*⁸ de la narración oral de cuentos e historias a lo largo de los años ochenta y noventa. Por lo que respecta a de los materiales narrativos, como ha subrayado Nuria Carrillo a propósito

⁷ Recuérdese el uso de la propaganda radiofónica por parte los dos bandos durante la guerra civil española: los famosos discursos del general Queipo de Llano desde *Unión Radio Sevilla* a favor de los franquistas y, desde el lado republicano, el programa *Altavoz del frente*, en el que tomaron parte casi todos los intelectuales antifranquistas (Pizarroso Quintero, 1994: 144-148).

⁸ Utilizo el término *renacimiento* para indicar lo que G. Calame-Griaule (1991) bautizó como *Renouveau du conte* o *Revival of Storytelling* en las primeras jornadas de reflexión teórica sobre el tema, que tuvieron lugar en París, en 1987.

del cuento escrito español, “uno de los rasgos comúnmente asociados a la posmodernidad literaria [...] es la recuperación del argumento, el retorno a la narratividad” (Carrillo, 1997: 39), lo que implicó, a partir de los años ochenta, un auge del cuento, en calidad de “argumento condensado” (Carrillo, 1997: 40), que se materializó en el esfuerzo que las editoriales españolas, hasta entonces reacias, realizaron a favor de la narración breve, que pudo así despertar el interés de los lectores y conquistar un público fiel. En Italia encontramos un panorama similar. Por otro lado, en el teatro del siglo XX se puede aislar una clara tendencia hacia la narratividad⁹ y la búsqueda de una relación directa entre el actor y su público, como la que existe entre un narrador y sus oyentes, que marcó los trabajos de hombres que representan una referencia obligada para el teatro contemporáneo, como Peter Brook¹⁰ o Dario Fo¹¹. En los años ochenta, en varios países europeos, el teatro estaba recuperando el placer

⁹ Baste pensar en la presencia del narrador no sólo en teatro épico de Bertolt Brecht, sino también en obras teatrales de otros autores, como Paul Claudel, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller o Buero Vallejo (cf. Abuín González, 1997: 51-78).

¹⁰ Sobre la relación entre el teatro de Peter Brook y la narración oral de historias, cf. Di Bernardi (2003). En los escritos del director inglés se pueden rastrear múltiples referencias a la narración, como ésta que aparece en su autobiografía: “Nuestra imagen del teatro era la de contar una historia, y el propio grupo representaba a un contador de cuentos con muchas cabezas” (Brook, 2000: 252).

¹¹ Cf. más adelante capítulo IV.

de contar historias, más allá de los experimentalismos y las vanguardias; además, en la misma época, centros de enseñanzas y bibliotecas de toda Europa empezaban a valorar y utilizar la narración oral, aunque fuera en calidad de simple recurso para la animación a la lectura¹². Esta tendencia paralela de la pedagogía y el teatro encontró un terreno común en la animación teatral¹³ que empleó, frecuentemente, el recurso de la narración de cuentos de hadas y otras historias maravillosas.

Por lo tanto, aunque nos hayamos acostumbrado al tópico del lamento fúnebre sobre la desaparición de la narración oral, esta actividad humana, que se remonta a la noche de los tiempos y que ya se encuentra documentada en un papiro egipcio del 1700 a. C., en el que se afirma que “Cheope, il costruttore della grande piramide, amava farsi narrare delle storie” (Thompson, 1979: 383), no se ha esfumado ni por culpa del petróleo, el gas o la electricidad que han iluminado las largas noches de

¹² Como representante emblemático de esta postura puede citarse al escritor y docente francés Daniel Pennac y a su conocido ensayo *Como una novela* (1993a). Pennac recuerda que Paul Valery afirmó en una conferencia que el primer contacto, “et le contact le plus entier”, con la literatura se experimenta cuando, de niños, les pedimos a los adultos que nos cuenten historias (Pennac, 1993b: 4).

¹³ Cf. capítulo IV.

invierno¹⁴, ni por culpa del ritmo de la vida moderna y de la cantidad de modalidades de diversión que ésta ofrece¹⁵, ni por culpa de la siempre demonizada televisión¹⁶, sino que, en las últimas décadas, asistimos a una progresiva multiplicación de actos y lugares en los que alguien toma la palabra para narrar cuentos, leyendas, anécdotas y todo tipo de narración breve.

A lo largo de este trabajo me propongo estudiar cómo ha renacido la narración oral tanto en Italia como en España en el período 1985-2005. Es evidente que cualquier periodización resulta discutible, pero creo que a partir de mediados de los ochenta del pasado siglo es el momento en el que, en los dos países, la narración oral empieza a despertar una atención

¹⁴ Hace un siglo A. Le Braz escribió que “l’éclairage au pétrole a remplacé, dans le plus humble ferme, la chandelle de résine, et le progrès des lumières, comme on dit, a banni des réunions du soir la légende orale pour y substituer le feuilleton imprimé” (Le Braz, 1994: 32).

¹⁵ Elena Fortún afirmaba en 1941: “Hemos olvidado el arte de contar cuentos. El cine, el teatro, la vida social y las distracciones de todas clases nos han alejado de la dulce intimidad del hogar” (Fortún, 1991: 23).

¹⁶ G. Jean habla de la muerte de los cuentistas en las sociedades occidentales y cita al escritor y folclorista bretón Pierre Jakez Helias (1977), que afirma “hoy los cuentistas miran la televisión como todo el mundo” (Jean, 1988: 223). Análogamente, Rogelio Luque, un narrador y trovero andaluz, ha improvisado un trovo en el que afirma: “pero quiero decir yo/ a mayores y pequeños:/ se ha perdido esa ilusión,/ *el cuento se va muriendo,/ culpa de la televisión*” (Gómez López, 1997: 41). Como se estudiará en el capítulo IV, Giacomo Verde, un artista italiano muy comprometido en la investigación de los posibles mestizajes entre arte y nuevas tecnologías, ha creado el *teleraconto*, en el que la narración oral interactúa con la pequeña pantalla (cf. también Sanfilippo, 2003b y 2004: 461-63).

difusa entre artistas y operadores culturales en diferentes ambientes. Los caminos de este *renacimiento* tienen, desde el principio, características distintas en Italia y en España, como se verá más adelante, y esto conlleva también que los estudios sobre el tema no guarden la misma proporción en los dos países. En Italia la narración oral es una práctica realizada por artistas teatrales, es más, según algunos críticos representa un auténtico género teatral dentro del teatro italiano contemporáneo. Por lo tanto, existe una bibliografía, aunque no muy extensa, sobre el fenómeno en general y sobre algunos narradores más conocidos en particular. Se trata de una bibliografía muy reciente, que ha aparecido sobre todo en revistas¹⁷. Entre las contribuciones más importantes destaca la labor crítica de Gerardo Guccini, estudioso de teatro y docente de la Universidad de Bolonia¹⁸, que desde hace años sigue de cerca el trabajo de algunos narradores italianos, llegando a colaborar en el desarrollo

¹⁷ Cf. sobre todo *Hystrio* 1/2005, *Il Patalogo* 26/2003 y *Prove di drammaturgia* 1/2004. En la revista electrónica *Ateatro*, dirigida por Oliviero Ponte di Pino, pueden encontrarse varios artículos sobre espectáculos de narración y sobre narradores.

¹⁸ En la Universidad de Bolonia, al igual que en otras universidades italianas, se han presentado también trabajos de investigación que tenían como objeto de estudio la labor artística de algún narrador. Valga como ejemplo el de Patrizia Bologna (2004), dirigido por De Marinis y Guccini.

dramatúrgico de alguna obra de narración¹⁹. A parte de los estudios críticos, están publicadas versiones escritas y reproducciones en vídeo o DVD de alguno trabajos de narración, que permiten estudiar en profundidad las características de estos espectáculos, siempre que no se pierda de vista las deficiencias documentales y artísticas de tales materiales, que no pueden transmitir la realidad performativa de una narración oral o un espectáculo teatral²⁰. También se pueden rastrear reflexiones sobre los nuevos narradores en textos dedicados al teatro italiano contemporáneo²¹ y hay que resaltar que los mismos narradores, por lo menos algunos de ellos, han publicado textos en los que exponen su forma de trabajar²² o sus reflexiones sobre la narración²³.

En España, en cambio, la narración oral no tiene aún un estatuto de existencia y es vista como poco más que una herramienta útil para la

¹⁹ Como *Il racconto del Vajont*, de Marco Paolini (cf. Marchiori, 2003: 161).

²⁰ Como afirma F. Taviani con respecto al teatro de Eduardo De Filippo: “l’immagine registrata è memoria, non esperienza diretta né documento di tale esperienza” (Taviani, 1995: 127). Cf. también las consideraciones sobre el valor del teatro filmado de Paz Gago (2002: 193).

²¹ Cf. sobre todo Puppa (2003) o Chinzari y Ruffini (2000).

²² Cf. por ejemplo Paolini y Ponte di Pino (1999), Curino (1996 y 2002) o Dadina y N’Diaye 1994).

²³ Cf. por ejemplo Baliani (1991) o Celestini (2002 y 2005c).

animación a la lectura o una forma de entretenimiento sin muchas pretensiones culturales. La bibliografía específica sobre el tema es escasa y de nivel discutible. Es posible encontrar algún breve artículo sobre el tema sólo en algunas revistas de corta difusión, como la revista electrónica *N narradores i narradors*, la *Revista Galega de Teatro*, que en 2002 ha dedicado dos números a los *nuevos narradores* y la revista *Ñaque*, en la que periódicamente aparecen entrevistas a narradores orales, firmadas por el también narrador Félix Calatayud²⁴. Las publicaciones de versiones escritas de espectáculos se limitan a un par de títulos²⁵ y no existen, en el mercado, reproducciones en vídeo o en DVD. Afortunadamente el hecho de residir en España y poder asistir con frecuencia a espectáculos o sesiones de narración oral me ha permitido paliar la ausencia de estudios en los cuales basar mi investigación. Además el tipo de trabajo desarrollado por los *nuevos narradores* españoles coincide en larga medida con las propuestas de los *conteurs* franceses y de los *cuenteros* latinoamericanos, así que he podido

²⁴ En la primavera del 2005 ha aparecido *Tantágoras*, una nueva revista dedicada a la narración oral, dirigida por la narradora catalana Roser Ros. El primer número contiene artículos y entrevistas de cierto nivel.

²⁵ Cf. Calatayud y Pérez (2000) y Calatayud, Pérez y Campanari (2003).

aprovechar material bibliográfico de área francófona o procedente de Sudamérica para mi análisis.

Por último, creo oportuno señalar que la realización de este trabajo ha sido posible también gracias a la consulta de múltiples páginas *web*. Muchos narradores dan a conocer su labor a través de un sitio personal y, además, no sólo la red telématica se ha convertido en un importante recurso para los estudios literarios y filológicos²⁶ (Romera, 1997), sino que, en la actualidad, representa un importante canal de comunicación e información sobre el teatro y su cultura, a parte de ser un lugar de encuentro virtual entre artistas²⁷. Por lo tanto, he añadido, después de la bibliografía, una lista de las páginas *web* de interés, divididas en varios apartados²⁸.

Por lo que respecta a la estructura, esta Tesis consta de una introducción y cuatro capítulos. El primero está dividido en cuatro grandes apartados sobre cuestiones teóricas: en primer lugar, el concepto

²⁶ Cf. la lista de recursos en línea útiles para la filología y los estudios literarios en Fiormonte y Pusceddu (2003)

²⁷ A este propósito se puede señalar que, desde los últimos meses del 2004, los narradores orales de habla hispana intercambian informaciones y opiniones gracias a la lista de discusión *cuentistas* de Yahoo.

²⁸ En junio de 2005 he realizado un control de las páginas *web* reseñadas para comprobar su existencia.

de oralidad en general y las características que diferencian la comunicación escrita de la oral, y que provocan disimilitudes entre la lengua escrita y la lengua hablada; en segundo lugar, intento establecer las coordenadas de la relación entre la narrativa escrita y la narración oral, para posteriormente analizar la relación que existe entre el teatro y la narración oral. El capítulo se cierra con un estudio sobre las funciones que la narración oral desempeña y ha desempeñado en la sociedad.

En el segundo capítulo, se da cuenta de la *nueva* narración oral en España. En primer lugar, después de una breve referencia a la práctica, en las bibliotecas, de la *Hora del cuento*, voy a trazar un breve panorama de algunas de las experiencias internacionales más significativas, que han influido en el *renacimiento* de esta modalidad narrativa en España, es decir, por una parte la experiencia francesa, que es la única en Europa que ha tenido influencias y contactos concretos con la realidad española hasta fechas muy recientes, y, por otra, las experiencias latinoamericanas que, para la gran mayoría de los narradores orales españoles, representan el punto de referencia más inmediato. En segundo lugar, me ocuparé de las características del movimiento en España y sus posibles peculiaridades nacionales. Para no dispersar el estudio focalizaré

la atención en las experiencias que se han llevado a cabo en Madrid, ciudad en la que, por otra parte, actúa o ha actuado un porcentaje considerable de los protagonistas del movimiento de la nueva narración, aunque, claro está, haré referencia a otras realidades autonómicas españolas, siempre que resulte enriquecedor para esta Tesis doctoral.

Como método de trabajo he considerado conveniente anteponer el estudio del fenómeno español al italiano porque, al estar el primero menos codificado y más cercano a una oralidad no escénica, puede ser un primer escalón de acercamiento hacia el segundo. Como consecuencia, en el tercer capítulo se analiza el *renacimiento* de la narración oral en Italia, estudiando cómo el ambiente teatral italiano ha propiciado la experimentación de varios artistas en el campo de la narración de historias.

En uno de sus artículos de prensa, Alfredo Bryce Echenique ha comparado al narrador oral con las prostitutas, puesto que las artes que los dos practican se cuentan entre las más antiguas del mundo. Sin embargo, asevera el autor que la narración oral exhibe “la enorme variante de su gratuidad” (Bryce Echenique, 1996: 201). Esta afirmación puede ser válida para los antiguos narradores familiares o comunitarios,

que solían contar sus historias sin pedir ninguna contraprestación económica²⁹, pero los nuevos narradores urbanos cobran por sus servicios y se enfrentan a una serie de problemas que no preocupaban en absoluto a los narradores que actúan o actuaban en el ámbito de culturas tradicionales. En el último capítulo voy a ocuparme de la figura del nuevo narrador urbano, analizando su profesionalización, los criterios sobre los que se construye su repertorio (tipo de fuentes que utiliza, criterios de selección que aplica, etc.) y la forma en que llega a elaborar y memorizar sus narraciones. En la medida de lo posible, intentaré analizar de forma conjunta las realidades italiana y española, aunque, para algunos puntos, no existe actualmente ninguna analogía y no podré realizar un estudio especular.

Es evidente que, sin voluntad de ser exhaustiva, tendré que reflexionar sobre las diferencias entre los nuevos narradores y los narradores tradicionales por un lado y sobre la dinámica escrito-oral a la que se enfrentan los narradores actuales en la elaboración de su repertorio

²⁹ Esta costumbre no puede generalizarse, recordemos el caso de los *cuntisti* sicilianos, especializados en historias de paladines. Durante el siglo XIX fueron auténticos profesionales que se exhibían en lugares cerrados y cobraban una entrada (Di Palma, 1991). Durante el siglo XIX, en Europa, pululaban muchos vendedores ambulantes y artesanos vagabundos que contaban cuentos y anécdotas a cambio de una cena y una cama donde pasar la noche (Beccaria, 1989: 302).

por otro. Con ocasión del encuentro *Madrid Cuenta. Primeras Jornadas de Reflexión sobre el Arte de Contar* organizadas por los Contadores de Cuentos e Historias en Madrid³⁰ se ha puesto de manifiesto que los principales focos de atención y preocupación por parte de los narradores se centran justamente en el repertorio, con especial interés en el problema de los derechos de autor y en la posibilidad de un código deontológico entre narradores; en la profesionalización, desde la relación con las instituciones a la figura del aprendiz y en los espacios artísticos en los que se puede desarrollar el arte de contar.

Me gustaría subrayar que esta Tesis Doctoral representa un trabajo pionero por más de una razón. Es la primera vez que en España se intenta trazar un panorama general de la situación de la narración oral en el país. Además, este estudio compara la realidad española con la italiana, con el fin de buscar una raíz común al *renacimiento* de la narración oral en las dos naciones. Para desarrollar esta labor comparativa se utilizan también

³⁰ Celebradas en el Colegio Mayor Chaminade, 5-7 de marzo de 2004, en las que participaron unos ochenta narradores madrileños entre profesionales y *amateurs* (Alba, 2004). La necesidad, por parte de los cuentistas españoles, de una reflexión teórica sobre su profesión se hace evidente en el proliferar de reuniones y encuentros sobre el tema. En octubre de 2004, se ha realizado un primer *Encuentro de Cuentistas, Cuentacuentos y demás profesionales de la Narración Oral*, en Arcos de la Frontera (Cádiz) y está convocado el segundo encuentro para septiembre de 2005, en Mondoñedo (Lugo).

datos relativos a la realidad latinoamericana y a la francesa (que tiene características a medio camino entre la española y la italiana). Creo que mi trabajo responde a la necesidad, apuntada por Gerardo Guccini (2004b: 27), de que se empiecen a estudiar las *nuevas narraciones* propias de un país, poniéndolas en relación con otros tipos de *performance épica* que se han difundido en Europa en las últimas décadas.

3. LOS *CORPORA* DE LA INVESTIGACIÓN

Dada la falta de instrumentos sobre los que realizar el análisis de los datos, en el momento de empezar mi investigación, tuve que crear una encuesta que aportara datos concretos y fiables sobre las características del *renacimiento* de la narración oral en España y en Italia en las últimas décadas. Con este fin elaboré dos cuestionarios, uno para los narradores españoles y otro para los narradores italianos, que reproduzco a

continuación, mientras que las contestaciones recibidas pueden leerse en el CD-ROM que acompaña esta Tesis Doctoral³¹.

TEXTO DEL CUESTIONARIO PARA NARRADORES
ESPAÑÓLES

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Teléfono:

E-mail:

- 1) ¿Hace cuántos años empezaste a contar?
- 2) ¿Cuáles son/eran los intereses que te han llevado a la narración oral? (puedes señalar más de un ítem y a continuación especificar de forma discursiva)
 - Teatro
 - Folclore/tradiciones populares
 - Pedagogía
 - Animación a la lectura
 - Literatura
 -
- 3) Antes de contar ¿practicabas ya algún arte escénico? ¿Cuál?

³¹ Presentar una versión impresa de los cuestionarios implicaba añadir un segundo volumen a mi trabajo. Opté por el CD-ROM porque, en mi opinión, este soporte permite una consulta mucho más cómoda para quien quiera comparar las contestaciones de los diferentes narradores.

- 4) ¿Cuál fue tu formación como narrador antes de empezar a contar? (este dato es muy importante para poder comparar la formación de un narrador tradicional con la de un narrador “urbano”)
- 5) ¿En qué contexto empezaste a contar?
- Teatro
 - Bibliotecas, centros culturales
 - Centros de enseñanza
 - Cafés, pubs
 - Reuniones privadas
 -
- 6) ¿Dónde sueles contar actualmente? ¿Con qué frecuencia (x veces al año/mes)?
- Teatro
 - Festivales
 - Bibliotecas, centros culturales
 - Centros de enseñanza
 - Cafés, pubs
 - Reuniones privadas
 -
- 7) ¿Puedes indicar si has participado en festivales de narración?
¿Cuáles?
- Sí
 - No
 -
- 8) ¿Cuál es la definición que utilizas para definir tu actividad?
- Cuentacuentos
 - Narrador/a oral
 - Cuentista
 - Cuentero/a
 - Actor
 -

9) ¿Pertenece a un grupo? ¿Por qué?

- Sí
- No
-

10) Sueles contar (puedes señalar más de un ítem)

- Para adultos
- Para niños
- Para jóvenes
- Para un público mixto
-

11) ¿Con qué tipo de público te sientes más a gusto?

12) ¿Recuerdas algunas personas o episodios que pueda ser un ejemplo de la estrecha relación que suele establecerse entre el narrador y su público?

13) Profesionalmente te dedicas

- Sólo al cuento
- Al cuento y otras actividades artísticas (¿cuáles?
.....)
- Al cuento y otras actividades no artísticas
-

14) ¿Qué procedencia tienen los cuentos de tu repertorio? (puedes señalar más de un ítem)

- Fuente escrita
- Fuente oral
 - a. Tradicional
 - b. Otros narradores como tú
 - c. Radio
 - d.
- Autobiografía
- Rumores

- Crónica
- Televisión, cine
- Teatro
- Tu fantasía
-

15) ¿De qué tipo de narraciones se compone tu repertorio? (si marcas más de un ítem indica con un número de 1 a 5 la frecuencia con la que cuentas en cada contexto, siendo 5 la frecuencia máxima)

- Cuentos tradicionales
 - a. De tu tierra
 - b. De otros lugares
- Cuentos literarios
 - a. De cualquier época
 - b. Contemporáneos
 - c. De tu creación
- Mitos
- Leyendas
- “Leyendas urbanas”
- Anécdotas
- Material autobiográfico o de “autoficción”
- Monólogos
-

16) ¿Puedes indicar tres cuentos populares de tu repertorio a los que tengas especial cariño? ¿En qué clave los cuentas? ¿Qué procedencia tienen?

17) ¿Puedes indicar tres cuentos literarios de tu repertorio a los que tengas especial cariño? ¿En qué clave los cuentas? ¿Qué procedencia tienen?

18) ¿Puedes indicar tres mitos o narraciones míticas de tu repertorio a los que tengas especial cariño? ¿En qué clave los cuentas? ¿Qué procedencia tienen?

19) ¿Utilizas la música o el canto en tus espectáculos?

- 20) ¿Utilizas fórmulas de apertura y cierre (tradicionales o de tu invención)? Por qué?
- 21) ¿Sueles pedirle al público que participe? ¿De qué forma?
- 22) ¿Cuál es la duración media de tus cuentos?
- 23) ¿Cómo escoges un nuevo cuento para tu repertorio?
- 24) ¿Cómo sueles preparar una narración nueva?
- 25) ¿Escribes tu versión de los cuentos que cuentas?
- Sí, antes de estrenarlos
 - Sí, después de estrenarlos
 - Sí, a veces, si
 - No nunca
 -
- 26) Según tu experiencia ¿existe un estilo oral contrapuesto a un estilo escrito? Si has contestado positivamente ¿en tu caso, en qué consiste?
- 27) ¿Por lo general, prefieres utilizar una lengua muy cotidiana y coloquial o una lengua más elaborada?
- 28) En la narración tradicional se puede decir que se escucha un cuento para después volver a contarlo ¿crees que esta regla vale también para los “nuevos narradores”?
- 29) ¿Hasta qué punto te consideras autor de tus narraciones, independientemente de que la fuente del cuento tenga otro autor?
- 30) ¿Sueles mencionar al autor o la fuente de tus narraciones?

- 31) ¿Qué distancia hay entre ti y tu yo-narrador? ¿llega el narrador a ser un personaje?
- 32) ¿Adaptas tus narraciones al público concreto de cada espectáculo? ¿Cómo y hasta qué punto (varías el tono, los gestos, el enunciado, los propios cuentos, etc.)?
- 33) ¿Cuáles son los indicios que suelen indicar que un público es “primerizo”?
- 34) Si llevas tiempo narrando ¿has notado una evolución del “género” narración oral en la última década?
- 35) Según tú criterio ¿cuál es la posición de la narración dentro de las artes del espectáculo? ¿Cuál es su relación con el teatro?
- 36) Si perteneces y/o trabajas en una comunidad bilingüe ¿utilizas los dos idiomas? ¿los mezclas?
- 37) La narración es un arte de la palabra ¿pero cuál es el papel y la importancia de la voz?
- 38) La narración es un arte de la palabra ¿pero cuál es el papel y la importancia del cuerpo (gestos, mirada, vestuario, etc.)?
- 39) Para tí ¿existen diferencias entre el narrador tradicional y los *nuevos narradores*? ¿Qué significa ser narrador hoy día?
- 40) ¿Hay algo que te parece importante subrayar que no aparece en ninguna pregunta?

TESTO DEL QUESTIONARIO PARA NARRADORES
ITALIANOS

Nome:

Cognome:

Indirizzo:

Telefono:

E-mail:

Anno di nascita:

- 1) Da quanti anni ti dedichi alla narrazione orale?

- 2) Quali sono o sono stati gli interessi che ti hanno avvicinato alla narrazione orale? (si può mettere più di una crocetta e spiegare di seguito)
 - Teatro
 - Letteratura
 - Folklore/ tradizioni popolari
 - Pedagogia
 - Animazione alla lettura
 -

- 3) Qual è stata la tua formazione come narratore? Credi che possa avere qualche punto di contatto con la formazione di un narratore tradizionale?

- 4) In quali contesti fai spettacoli di narrazione?

- Teatri
- Festival
- Biblioteche
- Centri culturali
- Centri di insegnamento
- Case private
-

5) Puoi indicare se e a quali festival dedicati specificamente all'oralità e alla narrazione hai partecipato?

6) Qual è la definizione che usi per definire la tua attività?

7) A che tipo di pubblico ti rivolgi?

- Adulto
- Ragazzi
- Bambini
- Misto
-

8) Professionalmente ti dedichi

- Solo alla narrazione
- Alla narrazione e altre attività artistiche.
(Quali?
.....
....)
- Alla narrazione e altre attività non artistiche
(Quali?
.....
....)
-

- 9) Che tipo di storie compongono il tuo repertorio? (racconti tradizionali, letterari, fatti di cronaca, miti, leggende, materiale autobiografico, ecc.)
- 10) Usi la musica o il canto nei tuoi spettacoli?
- 11) Usi formule di apertura o chiusura (non necessariamente tradizionali)?
- 12) Cerchi di stimolare la partecipazione attiva del pubblico?
- 13) Come scegli una nuova storia da narrare?
- 14) Qual è il processo di preparazione di una nuova narrazione?
- 15) Arrivi a comporre una versione scritta?
- Sì, prima del debutto
 - Sì, dopo il debutto
 - No mai
 - Dipende,
- 16) Ti consideri autore delle tue narrazioni anche quando hai usato come fonte un altro autore?
- 17) Adatti la tua narrazione al pubblico che hai davanti? Come e fino a che punto? (variazione del tono, dell'enunciato, della gestualità, ecc.)

- 18) Qual è per te la posizione della narrazione all'interno del teatro?
- 19) Italiano standard, italiano regionale, dialetto, altre lingue. Quali codici usi quando narri? Perché?
- 20) Usi tecniche proprie della narrazione orale tradizionale della tua zona d'origine?
- 21) Cosa significa essere narratore nella società contemporanea?
- 22) C'è qualcosa che ti sembra importante sottolineare che non appare in nessuna domanda?
- 23) Puoi inviare una tua foto o indicarmi un sito Internet da cui scaricarla?

Como puede apreciarse los cuestionarios difieren en varios puntos y, sobre todo, el número de preguntas dirigidas a los narradores italianos es sensiblemente inferior al de preguntas formuladas a los narradores españoles. La diferencia se fundamenta en dos razones determinantes: en el caso español la escasez de bibliografía sobre el tema me obligaba a una

mayor recopilación de datos y, al mismo tiempo, los contactos directos con los narradores italianos eran, a causa de la lejanía geográfica, mucho más complicados, y presentar a estos últimos un cuestionario muy largo podía tener como resultado un número más elevado de negativas a participar en la encuesta. Se trató de una decisión acertada, puesto que fue necesario casi un año de contactos para poder contar con la participación de dieciséis narradores italianos, sobre un total de treinta artistas con los que establecí contacto, mientras que los narradores españoles se mostraron más receptivos. Si, para la situación italiana, fue necesario un paciente trabajo de búsqueda en las programaciones teatrales y culturales de distintas instituciones, centros educativos, ferias y manifestaciones para poder identificar a narradores, en el caso español pude apoyarme en el catálogo de narradores que, con frecuencia bianual, elabora el *Seminario de Literatura Infantil y Juvenil* de Guadalajara. La versión del 2003 reunía a 136 narradores orales y, entre ellos, propuse participar en la encuesta a cuarenta y cuatro artistas. El criterio de selección respondía a criterios múltiples:

- Una presencia de narradores que reflejaran las distintas facetas de la narración oral en cuanto a formación, años de experiencia,

sector de procedencia (teatro, animación a la lectura, folclore, etc.), lugares en los que desarrollan preferentemente su actividad (bibliotecas, pubs, teatros, etc.) y dedicación plena o parcial a la misma.

- Una representación de la mayoría de las comunidades autónomas españolas.
- Un equilibrio entre narradores y narradoras.
- Una representación suficiente de personas consideradas emblemáticas dentro del movimiento de los nuevos narradores.

También preferí, en los casos en los que fue posible, seleccionar narradores de los que ya conocía la producción artística, pensando que eso facilitaría la labor de interpretación del cuestionario.

El 88% de los narradores españoles o residentes en España que recibieron la propuesta de participar en la encuesta, es decir, treinta y cinco personas, enviaron sus contestaciones al cuestionario. Este elevado porcentaje de respuestas parece indicar un verdadero interés hacia una reflexión teórica sobre la narración oral, ya que contestar al cuestionario

implicaba dedicarle por lo menos dos horas, según testimonios de varios de los encuestados. Entre éstos últimos encontramos:

- Quince narradoras y veinte narradores.
- Once personas que han contribuido a la reflexión teórica sobre la narración oral, publicando estudios sobre la misma, dedicándose a la formación de narradores u organizando algún festival relacionado con el tema.
- Cinco personas que se dedican a la narración oral desde hace más de veinte años, diez personas que en cambio empezaron a narrar oralmente hace once-veinte años y veinte narradores cuya experiencia no supera los diez años³².

La representación de Comunidades Autónomas a las que los narradores encuestados pertenecen o en las que desarrollan su actividad no cubre la totalidad de las Comunidades Autónomas del Estado Español, estando representadas sólo doce³³ de la forma siguiente:

³² Hay una sensación generalizada entre muchos narradores de que el porcentaje de representación de estos tres grupos es bastante fiel a la realidad, pero no hay datos concretos en los que apoyarse.

³³ Siento especialmente la ausencia de un territorio tan peculiar como el vasco, ya que hubiera sido interesante estudiar la aplicación *identitaria* de la narración en dicho contexto, pero los dos narradores con los que me puse en contacto no enviaron sus

Andalucía, tres narradores; Aragón, uno; Asturias, uno; Canarias, uno; Castilla-La Mancha, tres; Castilla-León, uno; Cataluña, cuatro; Comunidad de Madrid, catorce³⁴; Comunidad Valenciana, dos; Galicia, tres; La Rioja, uno y Murcia, uno.

A continuación reseño a los informantes españoles que han colaborado en la encuesta indicando la Comunidad Autónoma en la que desarrollan preferentemente su actividad de narradores. En el caso de los seis narradores extranjeros indico entre paréntesis el país de procedencia:

- 1) Carlos Alba García, narrador oral, actor y monologuista (género de tradición oral asturiana). Asturias y Comunidad de Madrid.
- 2) Montserrat del Amo Gili, narradora oral y escritora. Comunidad de Madrid.
- 3) Brigitte Arnaudès, narradora oral y profesora de francés. Comunidad de Madrid (Francia).
- 4) Carlos Berastegui-Sampedro León, *Cébel*, narrador oral y ebanista. Comunidad de Madrid.

contestaciones. Afortunadamente he podido recoger alguna información gracias a una larga conversación telefónica con la narradora Virginia Imaz.

³⁴ El número, sensiblemente más alto con respecto a las demás comunidades autónomas, encuentra su justificación en el hecho que la Comunidad de Madrid tiene el porcentaje de narradores más alto de toda España. En el catálogo del *Seminario de Literatura Infantil y Juvenil* de Guadalajara aparecen 45 narradores activos en la Comunidad de Madrid, que representan una tercera parte del total de los 134 narradores orales reseñados.

- 5) Fernando Bercebal Guerrero, narrador oral, codirector de la editorial y la revista *Ñaque*, pedagogo y traductor. Castilla-La Mancha.
- 6) Pep Bruno Galán, narrador oral y escritor de literatura infantil. Castilla La Mancha.
- 7) Félix Calatayud Navarro, narrador oral. Comunidad Valenciana.
- 8) José Campanari, narrador oral y director de teatro. Galicia (Argentina).
- 9) Paula Carballeira Cabana, narradora oral y escritora. Galicia.
- 10) Mercedes Carrión Tejada, narradora oral y maga. Comunidad de Madrid (Perú).
- 11) Pep Durán Oller, narrador oral y librero. Cataluña.
- 12) Martha Escudero Guerrero, narradora oral. Cataluña (México).
- 13) Albert Estengre i Manzanares, narrador oral. Cataluña.
- 14) Oswaldo Felipe Royo, narrador oral y malabarista. Aragón.
- 15) Carles García Domingo, narrador oral y gestor cultural. La Rioja.
- 16) Marta Guijarro Ruiz, narradora oral y periodista. Comunidad de Madrid.
- 17) Reyes Guijarro Ruiz, narradora oral y técnica de análisis clínicos. Comunidad de Madrid.
- 18) Victoria Gullón, narradora oral y *romancera*. Comunidad de Madrid.

- 19) Ana Cristina Herreros Ferreira, narradora oral, correctora de estilo e investigadora de tradiciones orales. Comunidad de Madrid.
- 20) Magdalena Labarga Ávalos, narradora oral, actriz y directora de teatro. Comunidad de Madrid.
- 21) Cristina Mirinda, narradora oral y técnico de la Administración del Estado. Comunidad de Madrid.
- 22) Alicia Merino Barrios, narradora oral. Comunidad de Madrid.
- 23) Boniface Ofogo Nkama, narrador oral. Se dedica también a actividades no artísticas (sin especificar). Comunidad de Madrid (Camerún).
- 24) Estrella Ortiz Arroyo, narradora oral. Castilla La Mancha.
- 25) Cándido Pazó González, narrador oral, director, actor y autor de teatro y televisión. Galicia.
- 26) Pablo Pérez Antón, narrador oral y experto en animación a la lectura. Comunidad Valenciana.
- 27) Juan Ignacio Pérez Palomares, narrador oral y docente. Andalucía.
- 28) Ernesto Rodríguez Abad, narrador oral, escritor, director teatral y docente universitario. Canarias.
- 29) Antonio Rodríguez Almodóvar, narrador oral y docente. Andalucía.
- 30) Juan Pedro Romera Sánchez, narrador oral y director de teatro. Murcia.
- 31) Roser Ros Vilanova, narradora, escritora de literatura infantil y pedagoga. Cataluña.

- 32) Manuel Sánchez Cerpa, narrador oral. También se dedica a la hostelería. Andalucía.
- 33) Miguel Ángel Sevillano, narrador oral. Se dedica a actividades no artísticas (sin especificar). Comunidad de Madrid.
- 34) Lourdes Vega Alonso, narradora oral y docente. Comunidad de Madrid.
- 35) Peter Yde, narrador oral y director de teatro. Castilla y León (Dinamarca)³⁵.

A las contestaciones de los treinta y cinco cuestionarios hay que sumar las opiniones de Ana Pelegrín, en calidad de estudiosa de tradiciones populares y comunicación oral, pero en su caso ella misma ha preferido que, en lugar de enviarle el cuestionario para que lo contestara por escrito, la entrevistara personalmente.

Para identificar y poder entrar en contacto con los narradores italianos, como ya expliqué, no podía contar con ningún tipo de catálogo y la selección de los participantes a la encuesta siguió caminos más complejos. Gracias a la ayuda de varios teatros y estructuras educativas

³⁵ Cuando cite el cuestionario de un narrador español, utilizaré como referencia la numeración de esta lista, precedida de una E (por ejemplo, el cuestionario de Peter Yde se indicará como cuest. E-35).

italianas y a la consulta de muchas páginas *web* llegué a tener noticias sobre la actividad de unas cincuenta personas que en Italia se dedican a la narración oral. Sólo logré ponerme en contacto con treinta de ellas y, como anticipé, dieciséis aceptaron participar en la encuesta, aunque en algunos casos hubo que insistir de forma pertinaz. Por lo tanto, no resultó posible aplicar criterios de selección análogos a los que me había fijado para escoger a los narradores españoles. Sin embargo, creo que los dieciséis participantes italianos representan una muestra muy interesante del panorama de la narración en Italia, proceden de regiones y tradiciones culturales muy variadas y, además, en algunos casos, se cuentan entre los artistas más conocidos en mi país que se dedican a la narración, como Marco Baliani, Laura Curino o Ascanio Celestini. Los reseño brevemente y por orden alfabético:

- 1) Roberto Anglisani, actor. Lombardia³⁶.
- 2) Marco Baliani, actor, director y narrador. Lazio.

³⁶ Por simetría con los narradores españoles indico la región de residencia de los narradores italianos, aunque la indicación en si misma no es muy significativas, puesto que, si en el caso de Luigi Dadina la región de Emilia Romagna representa no sólo el lugar de residencia, sino también la referencia cultural y lingüística en la que se inscribe el trabajo de este narrador, para otros contadores, en cambio, se trata de un dato que no se refleja en su trabajo, porque éste tiene una proyección más nacional o porque el lugar de residencia no coincide con el lugar de origen (Pietro Tartamella reside en Piamonte, pero nació en Sicilia y pasó su infancia en Liguria).

- 3) Mara Baronti, actriz y narradora. Liguria.
- 4) Ascanio Celestini, autor y actor teatral. Lazio.
- 5) Laura Curino, autora y actora teatral. Piamonte.
- 6) Luigi Dadina, actor y miembro fundador del grupo teatral *Le Albe*. Emilia-Romagna.
- 7) Davide Enia, actor. Sicilia.
- 8) Emilio Franzina, docente universitario y narrador. Véneto
- 9) Lucilla Giagnoni, actriz. Se dedica a todas las actividades vinculadas al espectáculo. Piamonte.
- 10) Cristina Marogna, psicóloga y narradora. Véneto.
- 11) Enrico Messina, actor. Puglia.
- 12) Luciano Nattino, actor. Piamonte.
- 13) Pietro Tartamella, docente y narrador. Piamonte
- 14) Giacomo Verde, tecnoartista. Toscana.
- 15) Ombretta Zaglio, narradora. Toscana.
- 16) Claudio Zanutto, narrador. Piamonte³⁷.

³⁷ Cuando cite el cuestionario de un narrador italiano, utilizaré como referencia la numeración de esta lista, precedida de una I (por ejemplo, el cuestionario de Claudio Zanutto se indicará como cuest. I-16).

Muchos *nuevos narradores*, italianos y españoles, han contado sus historias también por radio, sin embargo la comunicación oral *transmitida* responde a unas reglas profundamente distintas a las que se aprecian cuando un narrador y sus oyentes comparten un mismo lugar en un mismo momento. Por lo tanto, queda excluida de la investigación de esta Tesis Doctoral la narración oral de historias por la radio, que merecería un estudio independiente .

- II -

**NARRACIÓN ORAL
ENTRE RELATO Y TEATRO**

1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo voy a analizar cómo la narración oral posee un estatuto ambiguo puesto que comparte códigos con artes diferentes, utiliza materiales pertenecientes a modalidades *diamesiche*³⁸ diversas y tiene un amplio abanico de funciones, según las épocas y las sociedades.

En un primer apartado trataré, de forma esquemática, de la oralidad en general, para centrarme posteriormente en la narración oral, en su relación con la literatura y con el teatro, con el fin de determinar si las características de este arte están más cercanas a la escena que al relato. Por último, aunque el tema es muy complejo y no es objeto específico de esta investigación, analizaré brevemente las funciones que ha desempeñado la narración oral en distintas épocas y contextos.

³⁸ Utilizo este término italiano para indicar las variaciones lingüísticas que dependen del medio a través del cual pasa la comunicación.

2. LA ORALIDAD

2.1 Definición de oralidad

Bajo el término *oralidad*, en el siglo XX, se incluye un terreno de investigación que implica a las más diversas disciplinas, desde la lingüística a la antropología pasando por la filosofía, la filología, la crítica literaria o la teoría de la comunicación. Aunque Platón puso en la boca de Sócrates una denuncia de las profundas diferencias entre la comunicación oral y la comunicación por escrito³⁹ y a pesar de que el

³⁹ Se trata de los famosos pasajes del *Fedro*, citados por muchos de los que se han ocupado, desde varios puntos de vista, de lenguaje, escritura y oralidad (cf., entre otros, Cardona, 1991: 127; Gadamer, 2005: 42; Lledó, 1992; Mc Luhan, 1985: 37; Scholes y Kellog, 1970: 23; Simone, 1996: 25-27; etc.), en los que Sócrates le narra a Fedro cómo el dios egipcio Theuth ofreció al rey Thamus su invento de las letras, es decir, la escritura, presentándolo como “un fármaco de la memoria y de la sabiduría” (Platón, 1997: 403), pero el monarca rechazó el regalo divino, viendo en él lo contrario de lo que afirmaba Theuth (“es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan [...]. No es pues un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría [...] que no verdad” Platón, 1997: 403-404). En las páginas siguientes Sócrates repasa los defectos de las pobres letras que “si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios” (Platón, 1997: 405), “apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. [...] Necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas” (Platón, 1997: 406), aunque la conocida ambivalencia de Platón hacia la escritura sale e relucir poco más adelante, cuando Sócrates alaba a quien escribe atesorando “recordatorios, para cuando llegue la edad del olvido, que le servirán a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas” (Platón, 1997: 408) y, sobre todo, habla de la escritura como de una “semilla inmortal” (Platón, 1997: 408-409), que puede prolongar en el tiempo las palabras del sabio. Otras obras platónicas que contienen ideas relativas a la temática oralidad-escritura son el *Protágoras*, el *Timeo* y la *Carta VII*, cf. Domínguez Caparrós (1993: 74-86).

Romanticismo europeo, con su interés por el origen del lenguaje⁴⁰, por un lado, y por lo popular, por el otro, volvió a ensalzar el valor de lo oral, en realidad sólo en el siglo XX se empezó a estudiar seriamente la oralidad en sí misma. El mérito de este cambio hay que atribuirlo a la filología clásica y, en especial, a los estudiosos de la epopeya homérica, entre los que destaca Milman Parry con sus trabajos sobre el papel de las fórmulas en la elaboración de poemas épicos⁴¹.

A pesar de este interés por lo oral, la definición de oralidad presenta ciertas dificultades conceptuales, puesto que, como ha subrayado J. J. Bustos Tovar, “con frecuencia se ha confundido con el contenido de *lengua hablada*” (Bustos Tovar, 1995: 11). De hecho, el término se utiliza en distintos ámbitos disciplinares, con la consiguiente dificultad de llegar a una definición común unívoca. Se trata de una laguna definitoria francamente sorprendente, que conlleva el hecho de que el término *oralidad* no aparece en muchos diccionarios (Abascal, 2004: 9-10) y no

⁴⁰ Cf. las obras de Grimm (2004), Herder (1982) y Schelling (2004).

⁴¹ Otras importantes contribuciones por parte de filólogos clásicos son las obras de Eric A. Havelock y las de Adam Parry y Albert B. Lord, que retoman los estudios de Milman Parry. Havelock (1994 y 1996) estudió los efectos y los cambios que el descubrimiento de la escritura tuvo en la forma de pensar de la Antigüedad y, gracias a él y otros investigadores como el italiano Gentili, se difundió la idea que las técnicas de composición y comunicación condicionan de forma esencial la génesis del texto y su estructura.

está recogido en la última edición del *D.R.A.E.*⁴², ni en modernos diccionarios de lingüística⁴³.

De todas formas, como resulta evidente en las definiciones del adjetivo *oral* propuestas por los diccionarios, la oralidad se suele definir en contraposición con la escritura, como si su característica fundamental fuera, precisamente, la de ser, simplemente, una palabra que carece de la posibilidad de ser fijada mediante signos escritos. De hecho, en un primer momento, esto llevó a definir la oralidad de forma muy polarizada, sólo en su relación con la escritura, dejando en un segundo plano aspectos exclusivamente orales y fundamentales como la voz, el gesto o el ritmo⁴⁴. Sin embargo, esta contraposición se ha ido matizando en los últimos treinta años. De hecho, en la actualidad, se habla, más que de una

⁴² El *MOLINER* tampoco recoge el término *oralidad*, mientras que el *SECO* da la definición siguiente: “cualidad de lo oral” (*SECO*, s. v). Por lo que se refiere a Italia, también se encuentran definiciones muy genéricas, como por ejemplo: “Carattere proprio di ciò che è orale” (*ZINGARELLI*, s. v); mientras que en el *TRECCANI* se lee “Carattere di ciò che è detto, comunicato o trasmesso a voce: o. di una tradizione; in senso concr., insieme di tradizioni orali, non scritte [...]” (*TRECCANI*, III, s. v) y en el *DISC*: “Il carattere della comunicazione non scritta; il parlato, le sue forme, i suoi modi” (*DISC*, s. v.). El uso del término, en italiano, se remonta a 1869.

⁴³ Como por ejemplo el de Alcaraz Varó y Martínez Linares (2004).

⁴⁴ “[...] questa coppia orale-scritto può essere contraddetta, modificata da altri mezzi di espressione che furono dominanti all’inizio dell’umanità: la gestualità, il pulsionale, i ritmi” (Barthes y Marty, 1980: 74).

contraposición, de un *continuum* en el que se pueden aislar numerosas formas intermedias⁴⁵.

En los años setenta y ochenta del siglo pasado, algunos estudiosos empezaron a subrayar el papel de la voz en sí misma en la comunicación oral; entre ellos se encontraban Roland Barthes (1981), el psicofonetista Ivan Fónagy y Paul Zumthor, quien, en 1992, prologando un libro enteramente dedicado a la voz definió la oralidad como “il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio” (Zumthor, 2000: VII) y la diferenció de la *vocalidad*⁴⁶, que, en cambio, según el estudioso canadiense, indica el conjunto de las actividades y de los valores que son propios de la voz, independientemente del lenguaje (Zumthor, 2000: VII). En este trabajo, se harán referencias a las dos categorías, puesto que una narración oral posee ambos aspectos y, aunque el cuento es, sobre todo, argumento, lo vocal puede, en algunos casos, llegar a ser más importante

⁴⁵ Entre los primeros en defender esta postura se encuentra M. Halliday con su fundamental *Spoken and written language* (Halliday, 1985).

⁴⁶ La voz *vocalidad* no aparece en el *D.R.A.E.*, ni en el *MOLINER* o el *SECO*, mientras que los diccionarios italianos la recogen, aunque sobre todo como término musical (por ejemplo, “insieme delle caratteristiche tipiche della musica vocale/ Il complesso degli aspetti tecnici e stilistici di un cantante” *DE MAURO*, VI, s. v). Sin embargo el monumental *Grande Dizionario della Lingua Italiana* añade que puede indicar la “tradizione orale” (Pasolini lo utilizaba en este sentido) y que existe una tercera acepción, ahora en desuso: “intonazione, tono o timbro di voce” (*BATTAGLIA*, XXI, s. v.), que se acerca a la idea zumthoriana

y más significativo que lo verbal⁴⁷, como suele pasar en el canto y como, en una síntesis poco académica pero clarísima, indica Vincenzo Cerami⁴⁸:

Fior d'amaranto
Cerco il fragile incanto dell'accento
E mentre canto e conto mi racconto
(Cerami y Piovani, 1999: 10).

Puede parecer una simpleza reivindicar los valores significantes de la voz en la narración oral, sin embargo, como recuerda G. Boulakia (2002), sobre los estudios lingüísticos, fonéticos y literarios pesa la siguiente afirmación saussuriana:

è impossibile che il suono, elemento materiale, appartenga per se stesso alla lingua. Per questa non è che un elemento secondario, una materia che essa mette in opera. Tutti i valori convenzionali presentano il carattere di non confondersi con l'elemento tangibile che serve loro di supporto (Saussure, 1979: 143-44).

⁴⁷ Como apunta Ana Pelegrín, existen: “cuentos que nada cuentan, a no ser el cuento canto de la palabra” (Pelegrín, 2004: 141), o, como explica un poco más adelante, “el significado es el impacto sonoro, la prosodia, el ritmo” (Pelegrín, 2004: 143). Cf. también Jakobson y Waugh (1987: 208-211). No es casual que dos narradores italianos, Ascanio Celestini y Davide Enia, hayan utilizado cuentos basados sobre este principio (en italiano “linguaggio farfallino”) en sus espectáculos, cf. Audino (2005: 149-150).

⁴⁸ Vincenzo Cerami (Roma, 1940), conocido escritor de narrativa, famoso también por sus colaboraciones, como guionista, con directores italianos de cine (Gianni Amelio, Mario Bellocchio, Roberto Benigni, etc.). Ha trabajado como dramaturgo en colaboración con el músico Nicola Piovani. La cita pertenece a *Canti di scena. Concerto di parole e musica* (Cerami y Piovani, 1999), un espectáculo de teatro y música, estrenado en 1993, que mezclaba distintos géneros como opereta, variedades, cuento musical, etc.

Por lo tanto los estudios sobre la voz se han desarrollado más en los ámbitos de la medicina y la psicolingüística, por un lado, y de los manuales de canto y dicción por el otro. No obstante, han reflexionado sobre el papel de la *vocalidad* en la oralidad, a parte del ya citado Zumthor, algunos autores como Roland Barthes (1981), Corrado Bologna (2000) o Ivan Fónagy (1991), entre otros⁴⁹.

Recientemente empieza a cobrar interés el análisis de un fenómeno íntimamente vinculado con la voz, la entonación, en cuanto organizadora y creadora de significados en el discurso oral. Los presupuestos teóricos formulados por Claire Blanche-Benveniste (1998), Emanuela Cresti (2000), Emilia Ferreiro (2002) o Antonio Narbona Jiménez (2003), permiten entender que los principios organizadores de la oralidad dependen, mucho más que en lo escrito, del eje paradigmático y de la jerarquía creada por la entonación y segmentación de la frase. A este propósito y pensando en la narración oral, puede citarse un artículo del musicólogo Bernard Lortat-Jacob (1998), que propone un análisis musical de un *texto* hablado. Se trata de un enunciado corto y aparentemente contradictorio, sin embargo Lortat-Jacob analiza la imagen acústica de las

⁴⁹ Sobre el tema es interesante, por la orientación multidisciplinar, el volumen, publicado por De Dominicis, *La voce come bene culturale* (2002).

unidades textuales y, basándose también en su conocimiento de los valores culturales de referencia, demuestra que lo acústico reorganiza de forma inédita los campos semánticos, por lo que el adjetivo “bello”, utilizado en la frase y que creaba la aparente contradicción, cambia de significado según la forma en que se pronuncia. El estudioso concluye:

cette approche musicale montre que les mots n'ont de sens qu'à travers leur forme acoustique et que leur autonomie sémantique est constamment soumise à la dynamique de l'énonciation (Lortat-Jacob, 1998: 112).

Creo que es importante tener en cuenta este aspecto tan vocal, y al mismo tiempo tan vinculado al significado, a la hora de estudiar la narración oral de historias, para entender la distancia que puede mediar entre un cuento narrado por escrito y un cuento contado de viva voz. Esta distancia atañe a todos los niveles de la narración, desde los principios organizadores a sus posibles significados, y no se limita a los rasgos lingüísticos que se suelen indicar como característicos de una u otra modalidad *diamesica*.

Si el valor de la voz es de primordial importancia en el análisis del discurso hablado, también es fundamental el papel que desempeña el

gesto, un elemento que en la actualidad no se valora mucho⁵⁰, mientras que la Retórica clásica atribuía a la *actio* una importancia no inferior a la de otros momentos de la preparación de un discurso. Cicerón escribió que

hombres incapaces de hablar consiguieron a menudo el fruto de la elocuencia por la dignidad de su acción y muchos oradores con facilidad de palabra fueron considerados incapaces de hablar por su imperfección en la acción (Cicerón, 1992: 23).

El gesto es importante, no sólo porque es un código no verbal que acompaña a la palabra con diversas funciones (subrayarla, reforzarla, negarla, sustituirse a ella, etc.), sino porque existen clases de gestos que pueden ser interpretados como *coverbales*, es decir participan en el proceso de elaboración y organización de la producción verbal. En los últimos quince años han aparecido varios trabajos que apuntan en esta dirección⁵¹, como el de N. Inhofen (1996), según el que existe también una categoría de gestos, que el estudioso define *gestos rítmicos*, que influyen en el proceso de codificación mental del mensaje verbal. La hipótesis de Inhofen es que existe retroactividad entre el lenguaje no

⁵⁰ “Il gesto è oggi il grande rimosso del linguaggio” (Barthes y Marty, 1980: 73).

⁵¹ Para una bibliografía actualizada sobre gestualidad coverbal, cf. Contento (2004). Para lenguaje y, en general, comunicación no verbal, cf. Poyatos (1994a; 1994b y 1994c).

verbal y la estructura sintáctica y discursiva del mensaje oral. Por lo que concierne más de cerca al tema de este trabajo, Silvana Contento (2004) ha analizado la función del gesto en las actividades de narración, aislando, entre otros, los gestos que organizan la cohesión de la narración, ilustrando la continuidad de los hechos narrados, y los que diferencian los hechos narrativos de los metanarrativos.

2.2 Rasgos característicos de la lengua hablada

Encarando la componente estrictamente lingüística de la comunicación oral, la lengua oral es, evidentemente, la forma primigenia del lenguaje⁵² y, en la actualidad, sigue siendo la única forma de comunicación para millones de personas, que viven en una situación de *oralidad primaria*, según la definición de Walter J. Ong⁵³. Sin embargo,

⁵² “El lenguaje es tan abrumadoramente oral que, de entre las muchas miles de lenguas – posiblemente decenas de miles- habladas en el curso de la historia del hombre, sólo alrededor de 106 han sido plasmadas por escrito en un grado suficiente para haber producido literatura, y la mayoría de ellas no han llegado en absoluto a la escritura” (Ong, 1999: 16-17).

⁵³ “Llamo ‘oralidad primaria’ a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es ‘primaria’ por el contraste con la ‘oralidad secundaria’ de la actual cultura de la alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos

nuestra cultura, poseedora de un alfabeto desde hace milenios, está acostumbrada a reflexionar sobre los hechos lingüísticos desde lo escrito, cuestión por otra parte inevitable, puesto que sólo gracias a la escritura el hombre puede aislar y analizar los mecanismos de la lengua⁵⁴. El problema es que, a lo largo de los siglos, la lengua escrita se ha convertido en el modelo lingüístico por excelencia y, cuando, gracias a la invención de los aparatos de grabación, se ha podido estudiar la lengua hablada, se han aplicado a ésta las premisas de lo escrito, llegando por lo tanto a considerar las producciones orales como improvisadas, descuidadas, incompletas e, incluso, connotadas como bastas e incultas y de todas formas deficitarias frente al texto escrito, perfecto y modélico⁵⁵ (Lamíquiz, 1994: 40-41).

que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (Ong, 1999: 20). Paul Zumthor, en cambio, diferencia tres tipos de oralidad: *oralidad primaria*, cuando no existe contacto alguno con la escritura, *oralidad mixta*, cuando la existencia de la escritura sólo ejerce una influencia externa y parcial, y *oralidad segunda*, “cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario” (Zumthor, 1989: 21).

⁵⁴ Como escribió G. R. Cardona: “la lingua scritta si adagia in un suo stampo peculiare; diventa essa stessa modello e forma; per la prima volta quello che era flusso inarrestabile consegnabile solo alla memoria ma mai percettibile nella sua interezza, si consegna alla vista e dunque alla riflessione e all’analisi. L’esistenza della scrittura è dunque il presupposto necessario perché nasca la riflessione sulla lingua [...], il concetto di una forma di riferimento costante” (Cardona, 2002: 187).

⁵⁵ Cf también C. Blanche-Benveniste (1998: 29) y G. R. Cardona (2002: 207).

A este propósito, Claire Blanche Benveniste cita el caso de unos niños franceses que afirmaban que no hablaban bien francés:

parce qu'ils parlaient avec des fautes d'orthographe. Une telle reponse –qui ne semblait pas étonner l'institutrice- en dit long sur notre représentation du parlé, entièrement façonnée par l'écrit, dans la culture lettrée qui est la nôtre (Blanche-Benveniste, 2000: 11).

Esto es debido, en parte, al mayor prestigio social y cultural de lo escrito frente a lo oral, sobre todo en el mundo occidental y, en parte, a la idea de que la escritura no es que otra cosa que la transcripción, la representación de lo hablado. En realidad, en las últimas décadas, los análisis lingüísticos de la lengua oral han descubierto cada vez más diferencias entre el discurso escrito y el discurso oral. Sin embargo la mayor valoración cultural de la escritura sobre la oralidad sigue siendo notable y no creo que a todo el mundo le resulte evidente que la frase “habla como un libro” no es, en realidad, ningún cumplido, puesto que quien habla así no respeta las reglas de construcción propias del discurso hablado y puede darse el caso de una persona que escribe “comme un ange et parle comme un idiot” (Goody, 1993: 289) o viceversa. En efecto, cuando se tiene una conciencia clara de las diferencias entre lo hablado y lo escrito, se puede incluso llegar a afirmaciones como la siguiente:

En los sistemas escolares del Reino Unido, por ejemplo, se inculca la idea de que existe una única lengua denominada el inglés y que ésta es hablada y escrita. Desde un punto de vista no político y sin duda desde la perspectiva del aprendizaje de la primera lengua podría argumentarse que el inglés hablado espontáneo estándar no es la misma lengua que el inglés escrito formal estándar (Miller y Weinert, 2002: 84).

Existen varios estudios que han analizado las diferencias entre lengua oral y lengua escrita⁵⁶, aunque, desgraciadamente para el tema de este trabajo, como lengua oral se suele tomar en cuenta el habla conversacional, cuyo rasgo básico es la ausencia de planificación, mientras que “las recitaciones y narraciones orales necesitan de un tratamiento específico” (Bustos Tovar, 1997: 13), puesto que no se trata sólo de un *oral formal*, es decir planificado⁵⁷, sino de producciones artísticas. Sin embargo, desde el campo de la pragmática, se nota un creciente interés por la narración conversacional⁵⁸ y algunos estudios han

⁵⁶ Para una bibliografía detallada, cf. Cresti (2000: 168) y Yus Ramos (1997: 79-85).

⁵⁷ Según A. Briz la imbricación de lo oral en lo escrito, y viceversa, presenta por lo menos cuatro realizaciones discursivas: coloquial oral, coloquial escrito, formal oral y formal escrito (Briz, 1997: 5). El formal oral se distingue del coloquial por su alto grado de planificación.

⁵⁸ Cf., entre otras, A: Briz (1998: 81 y 140) y B. Gallardo (1998: 53-57).

puesto de manifiesto características comunes a todos los tipos de narración oral⁵⁹.

Exponiendo, de todas formas, las diferencias generales entre lo oral y lo escrito, la primera disimilitud entre ambos reside en que la comunicación hablada es una comunicación en presencia, el hablante y el oyente comparten el mismo contexto, por lo tanto la deixis es mucho más abundante en la lengua hablada que en la escrita y, en la primera, pueden utilizarse oraciones que requieren de la información contextual inmediata para su correcta comprensión (Yus Ramos, 1997: 81), sin olvidar que la retroalimentación inmediata permite calibrar con exactitud si la información es suficiente para el interlocutor; mientras que la lengua escrita tiene que ser más explícita, “deve trattare i significati in modo deliberato, espandendo al massimo le informazioni” (Simone, 1996: 51), puesto que su interlocutor es un interlocutor ausente⁶⁰. Otra característica que se suele apuntar es que la escritura tiene el control total o parcial sobre el producto comunicativo, mientras el habla no conoce la posibilidad de corregir y por lo tanto los errores no pueden borrarse.

⁵⁹ Cf., entre otros, E. Benavent Payá (2002), L. Camargo Fernández (2002), etc.

⁶⁰ Sobre el tipo de interlocutor del texto escrito, cf. G. Nencioni (1983: 134) y, sobre todo, U. Eco (1979: 55-62), entre otros.

Blanche-Benveniste afirmó que “en gran parte, las producciones orales son análogas a los borradores de lo escrito” (Blanche-Benveniste, 1998: 22) y, en efecto, no tiene mucho sentido comparar un texto escrito, que es un producto acabado y cerrado⁶¹, con una producción oral que es un proceso en desarrollo.

En cambio, la escritura no reproduce una serie de elementos fundamentales en la comunicación oral: omite la entonación, el ritmo, las pausas, el timbre y volumen de la voz. Desde el punto de vista morfosintáctico, la escritura utiliza una serie de construcciones y elementos que no se suelen emplear en el proceso oral (gerundio, voz pasiva, relativos, etc.) y demuestra una preferencia por la subordinación, mientras que en la lengua hablada predomina la coordinación y, en general, parece que la lengua escrita tiene una organización coherente y cohesiva del discurso, mientras el habla es dispersa y poco organizada. Esta sensación no se corresponde con la realidad, el discurso oral tiene su propia organización que no se basa en la frase gramatical y semánticamente completa. De hecho una de las grandes dificultades es

⁶¹ Sobre todo a partir de la difusión de la imprenta, puesto que hasta el siglo XV el predominio de la voz y la oralidad sobre el manuscrito instauran una relación del lector con la obra y el autor de esta última muy distinta a la que puede tener el lector de un texto impreso. Cf., entre otros, M. Frenk (1997), P. Zumthor (1989: 115-139), etc.

establecer cuáles son las unidades mínimas de la lengua hablada, puesto que la *palabra* y la *frase* son conceptos que pertenecen únicamente a la lengua escrita⁶². Como escribe Emanuela Cresti “la frase è l’entità sintattica di riferimento propria della lingua scritta, l’enunciato è l’unità informativa di riferimento della lingua parlata” (Cresti, 2000: 57) y el enunciado puede estar constituido, lingüísticamente, por una interjección o un adverbio, a los que una determinada entonación confiere una interpretabilidad pragmática.

Otra diferencia consiste en el tratamiento de la información. La lengua escrita tiende a la densidad semántica, por lo cual utiliza muchas palabras léxicas y crea un sistema de relaciones de subordinación entre los elementos informativos. La lengua oral, en cambio, utiliza con más frecuencia palabras gramaticales y los elementos de la información aparecen con lentitud y dispersión aparente:

l’informazione che si vuol comunicare viene data secondo un andamento caratteristico, che si potrebbe definire epicicloidale; il discorso si riavvolge continuamente su se stesso in spire, ma ogni

⁶² Las lenguas que no tienen escritura suelen carecer de los conceptos de *palabra* y *frase*, que pertenecen totalmente a lo escrito o, si se piensa en el fenómeno de la *scriptio continua*, que fue muy frecuente hasta el siglo X, y siguió existiendo hasta el siglo XV, a culturas escritas muy avanzadas. Cf. Blanche-Benveniste (1998: 71-104), Ferreiro (1998), etc.

spira si sposta un poco in avanti, e non ripete solo tutto il già detto ma porta qualcosa di nuovo in più (è la cosiddetta 'incremental repetition') (Cardona, 2002: 223).

La lengua hablada tiene mayor facilidad que la escrita para introducir oraciones incisivas a causa de las cuales “el discurso deja de ser una construcción lineal” (Blanche-Benveniste 1998: 48), mientras que la coordinación y la repetición, presencias constantes en la oralidad, persiguen la creación de ritmos y simetrías complejas, que suelen basarse sobre valores binarios⁶³. Así que si por un lado es verdad que la voz “siempre divaga..., a menos que, como falsa oralidad, no haga sino formular de viva voz una escritura” (Zumthor, 1991: 14), por el otro, esta divagación tiene sus reglas y dispone de sus propias y complejas arquitecturas, de un refinado sistema musical basado en un entramado de ecos, que se desvanece fugaz en el aire, repetitivo como el canto de una cigarra, mientras que la escritura, paciente hormiga que ayuda al hombre en su lucha contra la muerte, “capitaliza lo que la voz disipa” (Zumthor, 1991: 299).

⁶³ Sobre ritmo binario en el estilo oral, cf. M. Jousse (s. f.: 155-159). Sobre la repetición y el ritmo en general, cf. también E. A. Havelock (1996: 104-106).

A pesar del párrafo anterior, vuelvo a repetir que, más allá de las características de cada uno, no existe una rígida contraposición entre lo oral y lo escrito que forman un *continuum* con numerosas variedades. Conviene, por ejemplo, recordar con Gianni Celati⁶⁴, un escritor que aprecia profundamente la oralidad, que, a parte del ideal clasicista del texto escrito como objeto acabado y perfecto, existen muchas escrituras artísticas que no sufren la amnesia de la sonoridad de la palabra y que persiguen la misma ligereza musical de la oralidad, la misma manera de dejar que el pensamiento se forme junto con las palabras y su ritmo. En estos casos, para seguir en el mismo campo de comparaciones utilizado más arriba:

se le parole riescono a trovare una loro intonazione, seguendo i loro ritmi e le loro cerimonie secondo i generi, possono dar forma

64 Gianni Celati (Sondrio, 1937), escritor, crítico literario y traductor (ha versionado al italiano autores como Melville, Stendhal, Hölderlin, etc.). Descubierta por Italo Calvino, sus primeras novelas se caracterizan por un tono cómico-grotesco y un lenguaje experimental que rechaza las construcciones sintácticas normativas y se acerca a la lengua de los comics y los adolescentes desarraigados. Celati teoriza sobre lo cómico en la literatura en sus artículos para revistas literarias (como *Periodo ipotetico*) y en el ensayo *Finzioni occidentali* (Celati, 1975). En *Verso la foce* (Celati, 1989), el autor reúne cuatro diarios de viaje en los que cuenta sus peregrinajes por las llanuras al lado del Po, describiendo una Italia rural degradada en la que la degradación ambiental y paisajística de la modernización es simbólica de una degradación de la posibilidad de intercambiar historias y experiencias. Entre sus obras recordamos, a parte de las ya citadas, *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzarda* (1973), *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* (1996), *Avventure in Africa* (1998), *Cinema naturale* (2001), etc.

a qualcosa di organico e impensato, come le strutture geometriche delle api (Celati, 1999: 36).

Es decir, se liberan de la linealidad propia de su naturaleza escrita, acercándose a las tres dimensiones de la voz hablada. En realidad, cada una de las dos modalidades puede expresarse de formas de las que la otra carece:

Affidarsi al tempo o resistere ad esso; interagire in tempo reale con un interlocutore empirico, o predisporre per destinatari futuri, empirici o ideali; adattarsi alle circostanze, o adattare a sé. In questa complementarietà e tensione, anche al di là delle rispettive autorappresentazioni, ciascun atto consapevole di parola orale o scritta, reca in sé la traccia della propria incompiutezza e l'anelito verso la propria metà mancante (Portelli, 1992: 25).

3. LA NARRATIVA ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA

Aunque lo escrito y lo oral tienen, como se ha dicho más arriba, sus características claramente diferenciadas, es evidente que en todas las épocas ha habido relaciones y trasvases entre las dos realidades, sobre todo por lo que concierne a la narrativa y la poesía. Como subrayaron Robert Scholes y Robert Kellogg, en *The Nature of Narrative*, la narrativa

escrita nació en Europa gracias a la herencia oral de la épica y la poesía narrativa, de las que, de hecho, se diferencia en la forma, no en el contenido. Se trató de un proceso gradual, por lo menos en su origen, que se desarrolló principalmente en las culturas griega y judía. En cambio, en épocas posteriores, la cultura cristiana escrita suprimió rápidamente las tradiciones orales europeas, imponiendo a todos su reverencia hacia el libro (Scholes y Kellog, 1970: 38-41). Entre las diferencias que, según los dos críticos, marcan más la distancia entre la narrativa oral y la escrita se encuentra el narrador, que, en lo oral, no se diferencia del autor:

La narrativa tradizionale e orale consiste retoricamente di un narratore, della sua narrazione e, implicitamente, di un pubblico. La narrativa non-tradizionale e scritta consiste retoricamente di una imitazione, o rappresentazione, di un narratore, della sua narrazione e, implicitamente, di un pubblico (Scholes y Kellog, 1970: 64-65).

La mayoría de los estudios sobre artes orales versa sobre poesía, un género formalizado y dotado de claras normas de estructuración (Zumthor, 1991: 48), mientras que la prosa⁶⁵ narrativa oral, entre otras

⁶⁵ Utilizo este término, aunque la diferenciación entre prosa y verso es característica de la escritura. En la oralidad es mucho más difícil determinar una distinción rígida, y se han dado casos de un estudioso que ha catalogado como prosa una producción oral que para otro especialista era en verso (Zumthor, 1991: 180). Recordemos al folclorista

cosas, es mucho más difícil de analizar, puesto que las formas con las que se construye el ritmo lógico y sintáctico de la frase en prosa resultan menos evidentes, con la consecuencia de que el valor estético de estas producciones, a veces, ha sido negado. Scholes y Kellog afirman, en cambio, que la prosa de las *sagas de familia* islandesas de la Edad Media era altamente estilizada y podría representar un buen punto de partida para una investigación sobre la estética de la narración oral (Scholes y Kellog, 1970: 62). Sin embargo, la realidad es que la narración oral fue estudiada sin que existiera la conciencia de cuáles eran sus valores, sus parámetros y sus reglas, como se verá más adelante.

Hay que subrayar que los cuentos representan un campo especialmente fértil para el análisis de las relaciones entre lo oral y lo escrito. De hecho, el cuento oral estuvo en competencia con el cuento

siciliano G. Pitré, que transcribiendo en versos un pasaje del cuento *La grasta di lu basilicò*, escribe “Trascrivendo al volo il seguente tratto mi sono accorto della sua forma poetica e in forma poetica lo do [...]. Se m'appongo, tutto il dialogo della amante-medico col re, [...] dovet'essere in poesia e vi son tracce di parole antiche” (Pitré, 1985: 40). Si en este caso Pitré se dio cuenta *al volo* de la naturaleza poética del pasaje ¿cuántas veces un transcriptor no habrá llegado a ver lo que no esperaba ver? ¿Cómo hay que considerar los discursos orales en los que no aparece ni rima ni métrica, pero el ritmo de la respiración o particularidades de la fonación tejen un sistema lleno de ecos y sonoridades más propio de lo que solemos llamar poesía que de la prosa? En el *Orator*, Cicerón escribió “quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a uersu – nam id quidem orationis est uitium – numerus uocatur, qui Graece *ρυθμός* dicitur” (Cicerón, 1992: 27).

escrito por lo menos hasta el Romanticismo y la coexistencia creó la posibilidad de múltiples cruces. Existen variantes de cuentos orales que viven a sus anchas en obras literarias, como el cuento del capitán cautivo que Cervantes incluyó en el *Quijote* y que es una recreación del cuento tradicional de *La hija del diablo*⁶⁶ (Chevalier, 1999b: 12-13); hay cuentos escritos que tienen fuertes deudas con la tradición oral, como *Le avventure di Pinocchio*⁶⁷ (Collodi, 2001); cuentos que han sido recopilados y recreados por escrito, pero con la intención de que se volviera a utilizar de forma oral, como fue el propósito de Joan Timoneda⁶⁸; y también se da el caso de cuentos escritos que han entrado en la tradición oral, sin que se recuerde su origen literario: por ejemplo, Dario Fo cita varios textos literarios que él, en su juventud, conoció de forma oral sin sospechar que pudiera existir un texto escrito (Fo y Allegri,

⁶⁶ Según el catálogo Aarne-Thompson (1995) se trata del tipo AT313, uno de los más difundidos en la tradición internacional y en especial en área ibérica y latinoamericana.

⁶⁷ Cf. Lavinio (1993: 187-232).

⁶⁸ A propósito de los cuentos tradicionales, M. Chevalier estudió las colecciones de cuentos del siglo XVI demostrando que Timoneda, Santa Cruz y otros, por un lado, recogieron cuentos que vivían oralmente en la España de su época y, por otro, “su objeto, confesado o disimulado, fue el de servir de base a relatos orales” (Chevalier, 1975: 19); según el estudioso en los siglos XVIII y XIX muchas colecciones de cuentos y chascarrillos rescataron para la oralidad materiales narrativos olvidados por la tradición (Chevalier, 1975: 30)

1990: 18-20). En Italia es emblemático el caso de Emma Perodi⁶⁹, que escribió, en 1893, *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche* (1992), un conjunto de cuentos en los que mezcló motivos folclóricos, románticos y macabros y que ambientó en el Casentino (Toscana). En el siglo XX algunos folcloristas han recogido versiones orales de cuentos de Perodi, narradas por contadores convencidos de estar recordando material de la tradición oral (Rengo, 2000: 124); Angelo Savelli, director teatral, nacido en el Casentino, recuerda haber conocido la obra de la Perodi:

non come prodotto letterario della signora Perodi ma come patrimonio favolistico anonimo e autoctono, tramandato oralmente da uno zio Vitaliano, da una nonna Ines e da una zia Guglielma (Savelli, 2000: 266).

De hecho, aunque para todo el mundo está claro que se enfrenta con dos realidades distintas, no es fácil ni siquiera establecer cómo hay que llamar a cada uno: el término *cuento literario* usado en contraposición a *cuento tradicional*, *folclórico* o *popular* crea una

⁶⁹ Emma Perodi (Cerreto Guidi, Florencia, 1850 - Palermo, 1918), periodista colaboradora de numerosas revistas, durante muchos años dirigió *Il Giornale dei Bambini*, donde se publicó por vez primera el cuento de Pinocho, de Collodi, con el título: *Storia di un burattino*. Se dedicó a la educación infantil y publicó libros de cuentos y novelas juveniles así como otros cuentos y relatos, inspirados en el folclore siciliano y toscano, como *Le novelle della Nonna*, su obra más conocida.

contradicción manifiesta con el empleo de la expresión *literatura oral*, sin embargo utilizar otros términos, como *cuento de autor* o *cuento artístico*, sólo provocaría nuevas y evidentes contradicciones. Existen idiomas, como el ruso o el holandés, por ejemplo, que poseen “dos lexemas cohiponímicos que permiten de buenas a primeras distinguir” entre los dos tipos de narración (Metzeltin y Vandermaelen, 1983: 32), mientras que en castellano la indeterminación es tal que, incluso sin tener que establecer diferencias entre los dos tipos, existe cierta fluctuación entre varios términos para referirse al mismo género literario, tanto que E. Brandenberger se sintió obligada a especificar que en su estudio utilizaba el término *cuento* en el sentido del anglosajón *short-story* (Brandenberger, 1973: 22), seguramente porque la voz *cuento* alcanzó muy tarde el rango literario suficiente “para designar un género creacional” (Baquero Goyanes, 1998: 109⁷⁰). Todavía en épocas recientes se han avanzado propuestas para que el término *cuento* se reservara exclusivamente para la literatura infantil o de carácter oral y para el resto se utilizaran los términos de *relato* o *narración* (Pulido Tirado, 2001: 564) o *relato borgiano*, en un homenaje al gran cuentista argentino

⁷⁰ Véase también Anderson Imbert (1996: 15-18).

(Maqueda Cuenca, 2001). Francisco Rico, en cambio, abre su *postfacción* a la antología *Todos los cuentos* (Menéndez Pidal y Rico, 2002) con la frase “No tengamos reparo en llamar *cuento*, en buen castellano, a cualquier breve narración de hechos ficticios” (Rico, 2002: 1381). Los problemas terminológicos no suelen ser inocentes y, en efecto, teorizar sobre qué es el cuento⁷¹ y establecer fronteras netas entre el cuento de tradición oral y el cuento escrito de autor es un asunto bastante complejo. M. Baquero Goyanes puso de manifiesto que “no siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular” (Baquero Goyanes, 1998: 111;); de hecho, como subrayó recientemente también J. M. Paz Gago:

a tradición do conto popular, de certo, fúndese e continúaase no conto literario moderno, a orixe do cal se atopa xustamente nas versións cultas de tantos contos maravillosos (Paz Gago, 1999: 11).

⁷¹ Sobre este tema véase Zavala (1993, 1995 y 1996) y Pulido Tirado (2001). Para una bibliografía actualizada cf. Romera Castillo (2003) y, para el panorama del análisis semiótico del cuento en España, cf. Romera Castillo (1998).

Es más, como indica Beltrán Almería (1995), apoyándose en M. Bajtín y W. Benjamin, el canon cuentístico tiene un marcado carácter oral, sobre todo en el caso de la producción literaria medieval.

Dejando a un lado la teoría, en la práctica, el parentesco entre las dos realidades narrativas se hace notar, por un lado, en el empleo de los métodos elaborados por Propp o Greimas para el análisis de los cuentos de hadas o los mitos aplicados a la narrativa escrita (para su estudio⁷² o como base para ejercicios de construcción de cuentos literarios, por parte de muchas escuelas o manuales para aspirantes-escritores⁷³) y, por el otro, en la adopción como *livre de chevet* por parte de numerosos narradores orales del ensayo de W. Benjamin (1981) sobre la figura del narrador, escrito que, en un principio, estudia los cuentos literarios del escritor ruso N. Leskov, pero que lleva a su autor a una serie de reflexiones sobre el arte de narrar en general.

En 1957, Northrop Frye (1986) propuso que se diferenciaron los géneros literarios según su *radical de presentación*, es decir la relación entre el autor y el público. En este sentido, la diferencia concreta y real entre la narrativa oral (*epos*, en la terminología de Frye) y la escrita

⁷² Cf. Bremond (1973).

⁷³ Como ejemplo, cf. Cerami (1996: 64-65).

(*fiction*) radica en el *soporte* de cada una: en la segunda el plano bidimensional del papel (o, en la actualidad, la pantalla), que media entre el poeta y su lector, mientras que, en la primera, la historia se apoya en la totalidad del narrador, su cuerpo, su voz y su mundo interior, que hablan al oyente. Es decir la narración oral sólo existe cuando se encarna en una voz. En cambio, la narrativa escrita y otros productos literarios pueden ser leídos en voz alta, aunque, en muchos casos, se trata de textos que se dirigen a un oído interior que no puede ni quiere emocionarse con una voz real y corpórea, sino únicamente con la voz arquetípica e idealizada de su imaginario (Gadamer, 2005a: 52). Esto no siempre es verdad por lo que se refiere al cuento escrito, ya que

está destinado, en la mayoría de los casos, a ser dicho y por eso entra en la categoría del epos, o representa una especie de contaminación entre los dos géneros (Pisanty, 1995: 26).

Por lo que el cuento presenta una acusada tendencia al viaje, no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también entre los géneros literarios y las modalidades de comunicación.

Puesto que la narración oral no se limita a la narración de cuentos, sino que puede ser presentación de muchos tipos de historias, como se

verá cuando se analice el repertorio de los narradores actuales, creo que hay que analizar más a fondo el tema de la voz y del cuerpo, como factores preponderantes y unificadores de cualquier tipo de narración oral y esto lleva a reflexionar sobre el teatro, un arte que, de alguna forma, vive entre la voz, el cuerpo y la literatura.

4. LA NARRACIÓN ORAL Y EL TEATRO

4.1 Teatro y teatralidad

Según Paul Zumthor, el teatro constituye el modelo absoluto de toda oralidad artística o, por lo menos, todas las manifestaciones de ésta última “participan de alguna manera de lo que constituye la esencia del teatro” (Zumthor, 1991: 59). La cuestión es que resulta notoria la dificultad de definir y acotar lo que es el teatro, un arte que “está ahí para corresponder a una necesidad psíquica del hombre” (Brook, 2005: 53), puesto que, a lo largo de la historia, esta correspondencia ha experimentado notables alteraciones. Por lo tanto, fenómenos que una determinada época ha considerado como teatro, pueden recibir una valoración distinta en otro momento histórico. Por ejemplo, los investigadores que estudian el teatro

medieval mantienen fuertes discrepancias entre ellos con respecto a la definición de cuáles son los elementos constitutivos esenciales que hay que considerar para establecer el *corpus* teatral medieval, dado que su objeto de estudio está formado por una serie de obras que fueron creadas en una época en la que la cultura occidental había perdido la noción teórica de teatro e incluso la palabra para referirse al arte de Talía y Melpomene⁷⁴. En realidad, el recuerdo y el nombre del antiguo arte teatral no se habían desvanecido, pero nadie los relacionaba con las prácticas espectaculares de la época⁷⁵. Según Raimondo Guarino (2005: 16-17), esta distancia entre la palabra *teatro* y las prácticas de representación es el germen de la fractura entre teoría y práctica, entre ideología teatral y teatro material, entre el saber de los hombres de letras y el saber de los actores que caracteriza la historia del espectáculo en Occidente. La recuperación de la palabra *teatro* y su reinención

⁷⁴ Como subraya P. Zumthor, los idiomas medievales no poseen una palabra para expresar un concepto correspondiente a nuestro “teatro”. Los manuscritos en los que se han conservado los dramas litúrgicos los definen a veces con los nombres latinos de *ordo* o *ludus*. Sólo en los siglos XIV y XV aparecen términos como *farce*, *sottie*, *moralité*, *miracle et mystère* cuyo reparto de todas formas no es sistemático (Zumthor, 1972: 159).

⁷⁵ Isidoro de Sevilla, en el siglo VII, habla de teatro pero como algo propio de un pasado muy lejano, mientras que, en el siglo XII, Hugo de San Víctor incluye la *theatrica* entre las artes mecánicas, pero en su análisis utiliza sólo ejemplos clásicos sin considerar las prácticas espectaculares de su época (Allegri, 1990: 68-70).

renacentista significó la negación de una serie de prácticas espectaculares contemporáneas, que, sin embargo, darán vida a una tradición teatral paralela a la institucional, dificultando aún más una definición unívoca del arte teatral.

La referencia al teatro medieval no es gratuita por dos razones: en primer lugar, entre las prácticas espectaculares medievales que, según los diversos criterios aplicados, pueden quedar incluidas o excluidas del teatro se encuentran las recitaciones juglarescas, un tema que atañe de cerca a esta Tesis doctoral, puesto que, como escribe Luigi Allegri, el juglar actúa como un narrador:

está siempre épicamente delante del personaje y no detrás, con una tipología de espectáculo que no diferiría demasiado de la del Dario Fo del Mistero buffo, que dramatiza la narración prestando voces y gestos a los diversos personajes pero sin desaparecer nunca detrás de ellos, sin zambullirse o introducirse en ellos (Allegri, 1994: 129).

Segundo, es decir mirándolo desde otra perspectiva, parece que el teatro contemporáneo, o por lo menos cierto teatro de investigación, ha ido acercándose al teatro medieval, en algunos aspectos, como, por ejemplo, su relación con el texto escrito, al que en la Edad Media no se

atribuía casi ninguna importancia⁷⁶. Sin embargo, en lugar de analizar en este momento los conceptos de teatro barajados por los estudiosos medievalistas⁷⁷, creo que, primero, hay que acudir a reflexiones sobre el teatro en sí mismo.

Puesto que, como escribe Tadeusz Kowzan, “¿qué es el teatro? Se trata de un término polisémico, de una noción polivalente” (Kowzan, 1997b: 245), es inútil buscar una teoría universal del teatro y habrá que hacer referencia únicamente a lo que se entiende como teatro en nuestra época y en nuestra cultura. Al mismo tiempo, no hay que perder de vista, no obstante, otro hecho incontrovertible: los conceptos expresados hace siglos por Aristóteles en su *Poética* han condicionado profundamente la cultura occidental y su manera de ver los géneros literarios, en general, y el teatro en particular; aunque, claro está, más que de conceptos aristotélicos habría que hablar de interpretaciones y lecturas, fijadas en los siglos XVI y XVII, que abrieron camino a una ideología textocéntrica

⁷⁶ Cf. M. Á. Pérez Priego que afirma que las obras de teatro pertenecientes a la Edad Media “no tienen una realización textual propia y [...] tampoco era habitual recoger[las] por escrito” (Pérez Priego, 1997: 10).

⁷⁷ Sobre el teatro medieval europeo en general, cf. Allegri (1990 y 1992) y Doglio (1982: 120-366); sobre el teatro medieval castellano, cf. Deyermond (1994), Gómez Moreno (1994), Pérez Priego (1997), etc.

y antiespectacular del teatro, mientras que el texto de la *Poética* aristotélica hubiera podido inspirar

letture e sviluppi anche in direzioni del tutto diverse, per esempio verso il riconoscimento della specificità semiologico-espressiva dello spettacolo e di una sua possibile autonomia estetica (De Marinis, 2004: 16-17).

Además, como ha subrayado Ángel Abuín González (1997: 41), a causa de la rígida división entre mimesis y diégesis, el teatro aristotélico se caracteriza por la ausencia de la figura del narrador y la voz del autor queda, por lo tanto, tajantemente excluida de la obra teatral. Siguiendo estas líneas interpretativas, el teatro y la narración oral vienen siendo dos manifestaciones artísticas claramente diferenciadas, puesto que el primero se caracteriza por la mimesis y el diálogo, mientras que la segunda por la diégesis y el monólogo, o por lo menos un tipo de diálogo muy distinto al que suele considerarse cómo diálogo teatral, ya que el narrador dialoga con el público. Sin embargo, el monólogo narrativo y el narrador no son elementos tan decididamente ajenos al drama. De hecho, como afirma M^a Carmen Bobes Naves (2001: 27), los orígenes del teatro hay que

buscarlos en la épica⁷⁸ y “parece que antes de Esquilo estaba un solo narrador (probablemente el autor mismo, que planteaba temas) frente al coro” (2001: 53-54). En realidad, la figura del narrador siempre ha existido en el teatro de todos los tiempos, conjugando así el modo ostensivo con el narrativo dentro de la misma obra: desde el teatro griego (en el que se encuentra frecuentemente a un narrador en el prólogo y, además, no hay que olvidarlo, el mensajero no es otra cosa que un narrador (Bobes Naves, 2001: 89), pasando por los rústicos de los prólogos de las comedias renacentistas, para llegar al narrador del teatro épico de tipo brechtiano. Si, más allá de las definiciones aristotélicas del teatro, por una parte, parece que la narración oral es el germen o, por lo menos, un componente originario de este arte, por otra parte, se puede señalar, como hace Marco De Marinis, que nuestra actual sensibilidad de espectadores o estudiosos de teatro tiende, en la práctica, a anexionar al dominio *teatro* una serie de fenómenos tradicionales o contemporáneos, como fiestas, ritos, ceremonias, *happenings* o *performances* (De Marinis, 1982: 62). El crítico italiano, apoyándose en Tadeusz Kowzan, llega a dar una definición muy amplia de lo que es el teatro:

⁷⁸ Cf. Aristóteles, que en la *Retórica* (libro III, capítulo 1) afirma que “representaban al principio las tragedias los propios poetas” (Aristóteles, 1999: 178-179).

gli spettacoli teatrali sono quei fenomeni spettacolari che vengono comunicati a un destinatario collettivo, il pubblico (che è presente fisicamente alla ricezione), nel momento stesso della loro produzione (emissione) (De Marinis, 1982: 64).

Si aceptamos esta definición, sólo habría que establecer si la narración oral puede ser un fenómeno espectacular. El mismo Kowzan ha formulado la pregunta, contestando de forma afirmativa:

Se puede, por ejemplo, tener dudas sobre el carácter de las manifestaciones cuyo aspecto escénico no es colectivo, especialmente cuando un solo hombre realiza tanto los aspectos artísticos como los aspectos técnicos. Estamos hablando de personas que recitan textos poéticos, una de las profesiones más viejas del mundo: los rapsodas de la antigua Grecia, ministriles, juglares o minnesingers medievales, escaldos escandinavos, griots africanos, narradores árabes, recitadores de los cantos épicos serbios, indonesios, etc. Los documentos históricos y los testimonios de los etnógrafos atestiguan que, en la mayor parte de los casos, el narrador o el cantante –la distinción es a veces difícil de establecer- hace abundante uso de la mímica, del gesto, del movimiento corporal, que se transforman en un elemento esencial en su relato [...] El arte del recitador no se limita pues a la transmisión oral de un texto (por 'texto' entendemos una obra ya sea escrita u oral); los elementos expresivos que acompañan el proceso permiten considerar la recitación pública como un género de espectáculo (Kowzan, 1992: 31-32.).

He considerado oportuno reproducir casi por entero un párrafo que constituye una importante aclaración sobre la espectacularidad que puede alcanzar la narración oral, en su faceta pública y artística. Además, las

afirmaciones de De Marinis y las de Kowzan, permiten obviar a una de las objeciones más habituales a las que uno se enfrenta al incluir la narración oral entre las artes teatrales. En efecto, las definiciones de teatro suelen subrayar la necesidad de que, en la escena, haya por lo menos dos actores, que además representen, cada uno, a por lo menos un personaje⁷⁹. El narrador, en cambio, está solo en el espacio escénico y puede contar desde un personaje, pero, mucho más frecuentemente, suele articular su relato desde sí mismo. Sin embargo, el tema del personaje puede ser secundario, puesto que, según De Marinis, en el teatro del siglo XX se ha producido, primero, una desestructuración del personaje (tendencia manifiesta en Mejerjold, Brecht y Artaud) para después llegar a su disolución en los años sesenta⁸⁰. Como afirma el estudioso, hablando del teatro del siglo XX no hay que olvidarse

⁷⁹ Para recordar no uno, sino dos ejemplos de hombres de teatro, puede citarse a Augusto Boal, que ha afirmado que, entre las mil maneras de definir el teatro, la más simple y esencial parece la de Lope: “para quien el teatro se resume como ‘un tablado, dos seres humanos y una pasión’: [...] Dos seres -¡y no sólo uno!- porque el teatro estudia las múltiples relaciones existentes entre los hombres y las mujeres que viven en sociedad, y no se limita a la contemplación de cada individuo solo, tomado por separado. El teatro es un diálogo de palabras y acciones, es conflicto, contradicción, enfrentamiento. La acción dramática es el movimiento de esa confrontación de fuerzas. Los monólogos sólo serán teatrales –sólo serán teatro- si el antagonista, aun ausente, está implícito” (Boal, 2004: 31).

⁸⁰ Cf. el capítulo que De Marinis dedica a la dinámica actor-personaje (De Marinis, 2000: 101-126), también Puppa (2003: 200-201) y, en contraposición, Abirached (1994), que analiza la crisis del personaje en el teatro moderno y llega a conclusiones menos

*dell'emancipazione dell'attore da ogni tutela e subalternità e della sua aspirazione a porsi in teatro come un creatore, in prima persona*⁸¹ [...] Fra le varie vittime di questa lotta di liberazione la principale è stata sicuramente proprio il personaggio (De Marinis, 2000: 122.).

Además, el *si mismo* desde el que cuenta el narrador no coincide, de todas formas, con su creador, como, por otra parte, suele pasar en cualquier tipo de narración, incluso autobiográfica. En muchos casos, el narrador utiliza lo que Gerardo Guccini define *il personaggio dell'attore*, es decir “un’entità organica che si sviluppa senza limiti di tempo, e risulta dalla sedimentazione di abilità, esperienze, letture e tentativi” (Guccini, 2004c: 83). El director teatral italiano Roberto Tarasco, colaborador de algunos narradores, también apunta en esta dirección, la de un personaje que

non è qualcosa di esterno, anzi molto spesso parte dall'interno, da come sei fatto dentro e fuori: si tratta di partire

drásticas que las de De Marinis, afirmando que el personaje, a pesar de las transformaciones sufridas, es un aspecto irreductible de la escena.

⁸¹ Esta aspiración parece especialmente legítima cuando se leen afirmaciones como la que realizó, en 1918, Silvio d'Amico (importante crítico teatral italiano, fundador y director de la *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica* que lleva su nombre): “la scuola può e deve darci degli *esecutori* [...] diligenti e subordinati all'autore, di cui si piegano ad essere i volenterosi esecutori, ossia appunto gl'*interpreti*” (d'Amico, 1920: 4. Citado por Attisani, 2003: 68).

dalla propria dotazione. Il personaggio non è qualcos'altro rispetto alla persona (Tarasco, 2004: 140).

En este sentido, me parece importante reproducir la opinión de Ascanio Celestini, uno de los protagonistas del teatro italiano que más despiertan, en la actualidad, el interés del público y de la crítica y, además, uno de los narradores italianos que han participado en la encuesta. En su cuestionario, aunque las preguntas no lo pedían, Celestini ha analizado el tema del personaje de la siguiente manera:

Aggiungerei qualcosa circa il personaggio che in questo modo di affrontare il teatro è una delle convenzioni che per prima si modifica.

Un'attrice in un laboratorio mi ha detto: "non riesco a raccontare in prima persona. Ho bisogno di un personaggio dietro al quale nascondermi". Allora cos'è il personaggio? È il muro o il dito dietro al quale si nasconde l'attore? È una convenzione del teatro? Una di quelle regole che chiariscono i termini del rapporto come in tutte le grandi istituzioni? Come nel carcere dove quelli vestiti a strisce sono i carcerati e quelli con la divisa sono i carcerieri?

Anche nel manicomio c'erano le divise. I pazienti avevano vestiti grigi o rigati con i timbri indelebili dell'ospedale, gli infermieri e i medici avevano il camice. Ma la fine del manicomio è incominciata proprio con i medici e gli infermieri che andavano a lavorare senza camice e con i pazienti che tornavano a infilare dei vestiti normali. Non c'è stato solo questo.... ma sicuramente è stato un momento di grande cambiamento. Uno dei cardini dell'istituzione psichiatrica è scomparso. Così bisogna smontare il cardine più evidente del teatro e spogliare il personaggio, abbattere il muro o spostare il dito dietro al quale si nasconde

l'attore. Così come l'infermiere e il medico sono tali perché dimostrano di esserlo attraverso la concretezza della propria azione, anche l'attore dovrebbe compiere l'azione senza l'interpretazione.

Poi i personaggi emergono lo stesso, si rendono visibili, ma non nelle gerarchie della scena, nelle regole dell'istituzione teatrale dove il personaggio avanza sul palco attraverso il corpo mascherato dell'attore. Il personaggio è nell'immagine. L'immagine nell'immaginazione dello spettatore. L'attore, intanto, porta in scena se stesso evocando i personaggi come un burattinaio, ma senza i burattini (cuest. I-4).

Retomando, en cambio, el tema del papel del texto dramático, es evidente que cualquier definición del teatro que pueda incluir dentro de este arte a la narración oral tiene que prescindir del texto teatral como elemento indispensable del teatro, pero creo que, en la actualidad, existe un consenso bastante amplio sobre el tema⁸². De hecho, mientras que en el pasado se veía al teatro como a una rama de la literatura, en la que lo que importaba era el texto y no la representación⁸³, la importancia del

⁸² Como apunta De Marinis “i testi non sono *ciò che più conta* nel teatro, sono *ciò che più rimane*” (De Marinis, 2004: 99) y, además, si por un lado el espectáculo no es el único, inevitable destino de cualquier texto dramático, por otro “il testo drammatico non è affatto l'unico, inevitable punto di partenza dello spettacolo teatrale, di ogni spettacolo teatrale in quanto tale (insomma, l'insieme <<teatro>> è ben più vasto dell'insieme <<messe in scena di testi letterari drammatici>>)” (De Marinis, 2004: 100).

⁸³ Recuerda F. Taviani: “l'ideologia teatrale maggioritaria all'inizio del secolo vede ancora il testo drammatico come un fatto soprattutto letterario e la pratica recitativa come un'effimera ancella della letteratura” (Taviani, 1995: 12).

texto dramático ha sido negada por muchos protagonistas de la renovación escénicas del siglo XX (desde Edward Gordon Craig a Adolphe Appia o a Antonin Artaud), lo cual no es extraño si se piensa que la *Commedia dell'Arte* ha representado un “polo utópico” para muchos hombres de teatro del último siglo (Marotti, 1996: 29), primero entre todos Jacques Copeau, y ha sido el punto de referencia de “quasi tutte le ribellioni teatrali del secolo XX” (Taviani, 1995: 33). Como ha apuntado Ferdinando Taviani, la improvisación de la *Commedia dell'Arte* es, sobre todo, una oposición al texto escrito⁸⁴ y al autor único: “il testo non era scritto: *compariva all'improvviso* ma non *era improvvisato*” (Taviani y Schino, 1982: 322)

⁸⁴ Sobre la *Commedia dell'Arte* como forma de teatro sin texto, cf. también Bobes Naves (1997: 161). Además hay que recordar que los actores de la *Commedia dell'Arte* realizaron un auténtico *redescubrimiento* del arte de recitar, en una época en la que las academias aristocráticas se limitaban a la “ripetizione verbale d'un testo letterario” (Tessari, 1981: 25).

4.2 Teatro popular y géneros menores

Hablar de la *Commedia dell'Arte*, obliga a recordar que al lado del teatro *institucional* ha existido siempre un teatro *popular* y puede ser interesante investigar en esta dirección, puesto que, si el vínculo entre teatro y narración oral, en el teatro *culto*, se encuentra en los orígenes,

nel mondo popolare “l’origine del teatro” non è un fatto realizzatosi una volta per sempre in un passato più o meno mitico, ma qualcosa che si torna a compiere in luoghi e in situazioni e in tempi diversi, e anche sotto i nostri occhi (Sordi, 1982: 112).

Sin embargo, la dificultad de definir qué es el teatro se agudiza cuando al término teatro se une la calificación de *popular*, puesto que se trata de otra expresión controvertida⁸⁵, cuyo significado cambia según a qué término se oponga (Pavis, 1998: 459). El teatro popular puede ser así sinónimo de folclórico, tradicional (en oposición al teatro culto, de autor, etc.) o indicar un tipo de teatro que reúne a un público amplio⁸⁶. Me

⁸⁵ De hecho, en la Presentación de las *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez, organizadores de las mismas, afirmaron que “no nos enfrentamos directamente con el problema de definir el teatro popular, en la idea de que su definición resultaría de hacer su historia” (Álvarez Barrientos y Cea Gutiérrez, 1987: 7).

⁸⁶ Andrés Amorós dedica un apartado de la *Historia de los espectáculos en España* (Amorós y Díez Borque, 1999) al teatro popular de este tipo, pero él tampoco ofrece una

parece oportuno recordar aquí la definición del término *popular* que dio el medievalista italiano Raoul Manselli, con ocasión de un congreso sobre representaciones arcaicas de la cultura popular:

il termine popolare va attribuito, in ognuno degli ambiti culturali, ai suoi livelli più modesti, cominciando da quelli elementari ed immediati, confinanti cioè con l'istintivo e l'irrazionale. Il momento popolare, quindi, costituisce in ogni singolo aspetto della cultura il livello di partenza (Manselli, 1982: 29).

Creo que más allá de las disquisiciones sobre si lo popular es del o para el pueblo⁸⁷, puede ser útil definir el teatro popular como el conjunto de las manifestaciones teatrales *de nivel modesto* (que no disponen, o no disponían en el pasado⁸⁸, de mucho presupuesto, ni de un lugar propio, ni,

definición teórica del mismo (Amorós, 1999: 135). En el *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (Corvin, 1991), la entrada *teatro popular* es bastante extensa y, basándose en el análisis del término *pueblo* al que atribuye dos acepciones (pueblo como conjunto de todas las clases sociales o pueblo como suma de los trabajadores más desfavorecido), analiza el teatro popular, sobre todo francés, como medio pedagógico o como medio de emancipación política (Gourdon, 1991).

⁸⁷ Según el *DRAE*, el término popular tiene seis acepciones: “1. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 3. Propio de las clases sociales menos favorecidas. 4. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. 5. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. 6. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición” (*DRAE*, 2001, s. v.). Sobre la ambigüedad del adjetivo *popular* combinado con términos como *cultura*, cf. Zumthor (1991: 22-23).

⁸⁸ La actual reinención de lo popular como reclamo turístico y cultural (cf. Luis Díaz, 2003) conlleva la posibilidad de que las manifestaciones de teatro popular puedan, a

a veces, de actores profesionales), pero que de forma *istintiva*, e incluso *irracional*, saben aprovechar la comunicación teatral y pueden llegar a un nivel notorio de simbolismo y abstracción. Italo Sordi, especialista en folclore italiano, ha subrayado que una de las diferencias entre el teatro popular y el teatro culto reside en el hecho de que, en el segundo, el público acude a los espectáculos, mientras que en el primero “lo spettacolo va al pubblico” (Sordi, 1982: 113). Ejemplos de este fenómeno son el desfile de los actores del *maggio epico*⁸⁹ que llega al lugar en el que el público se encuentra ya reunido, o bien el desfile de actores que capta al público por las calles, para llevarlo al lugar de la actuación, a parte de cuando se utiliza un lugar donde la comunidad suele reunirse (plaza, establo, era, domicilio particular, etc.). Esta faceta del teatro folclórico fue imitada por el teatro popular de tipo político que, en los años sesenta, llevaba sus espectáculos a las fábricas o a otros lugares de trabajo. En efecto la identificación del espacio escénico y la relación de los asistentes con éste es uno de los elementos caracterizantes del teatro

veces, contar con subvenciones públicas. Hace más de veinte años, Gian Renzo Morteo denunció ya, para la región de Piamonte, la tendencia, por parte de administraciones públicas y de asociaciones particulares, a recuperar artificiosamente fenómenos tradicionales en desuso o a inventar manifestaciones teatrales o parateatrales modeladas sobre estructuras tradicionales (Morteo, 1982: 237).

⁸⁹ Una forma de teatro popular italiano, típica de la región apenínica tosco-emiliana. Cf. Clemente *et alii* (1982: 64), D’Ancona (1982) y Venturelli (1982).

popular. De hecho, P. G. Bogatirëv, en su artículo “Semiotica del teatro popolare” (1973), estudia a fondo la cuestión y afirma que, en el teatro popular, a diferencia del teatro culto, el espacio escénico puede estar determinado tan sólo por la presencia en él del actor, sin necesidad de otro tipo de elementos. Además este espacio escénico no utiliza medios como el telón y el escenario para resaltar su calidad escénica, mientras que puede emplear técnicas muy diversas y, a veces, sorprendentes para comunicar al público que una parcela del espacio común está dedicada, desde ese momento, a la acción teatral⁹⁰. Todo esto conlleva necesariamente otra relación entre la escena y la sala, un vínculo mucho más estrecho entre los actores y su público⁹¹ que permite o, más bien, exige que el actor se dirija directamente al público en algún momento de la actuación y lo invite a participar, aunque, en realidad,

la partecipazione del pubblico non si manifesta sempre necessariamente in una partecipazione di tutti gli spettatori alla rappresentazione. È sufficiente che solo alcune persone del pubblico, per così dire i suoi rappresentanti, siano coinvolte in

⁹⁰ Para más detalles, cf. Bogatirëv (1973: 7-8).

⁹¹ Hay que recordar, además, que, en la cultura popular, suele existir una identificación entre el productor de manifestaciones artísticas y quien, en cambio, se limita a disfrutar de ellas (Sanga, 1977: 215).

*una partecipazione attiva allo spettacolo. Così si cancella il confine tra la scena e la sala*⁹² (Bogatirëv, 1973: 10).

Todo lo contrario de lo que sucede en el teatro culto donde, en cambio, puesto que la línea del telón marca dos mundos totalmente separados, “no hay interacción verbal, no hay participación temporal y espacial del espectador y el personaje” (Bobes Naves, 1997: 57).

Es decir, en el teatro popular, existe una oposición, pero no es la que enfrenta a la sala con la escena, sino la que existe entre el teatro en su totalidad (la escena y la sala), por un lado, y, por otro, el resto del mundo. Como otras manifestaciones de la cultura popular, el teatro sirve para reforzar los vínculos comunitarios y resaltar y actualizar la identidad cultural del grupo.

Hay otras peculiaridades del teatro popular que presentan interés para el presente estudio. Entre ellas se encuentra la ausencia de limitaciones para todo lo que se refiere al tiempo y al espacio; el teatro popular no conoce ni la unidad de tiempo ni la de espacio y, a la hora de representar el paso del tiempo o los desplazamientos de la acción, utiliza

⁹² Cf. Sordi (1982: 123). Dario Fo, reconociendo sus deudas con el teatro popular, cita su forma de dialogar con el público con las luces de sala encendidas, al principio de sus espectáculos, para “distuggere il cliché del ‘sono uno spettatore’” (Fo y Allegri, 1990: 32).

soluciones que oscilan entre lo ingenuo y lo altamente simbólico, puesto que, como en los cuentos populares, las cosas pueden transformarse repentinamente en algo distinto y nuevo: un peine se convierte en un bosque y una toalla en un río, mientras que tres golpes de bastón en el suelo pueden indicar el paso del tiempo o un cambio de lugar (Bogatirëv, 1973: 6). Pero, sobre todo, el espacio y el tiempo se crean con la palabra⁹³ que, gracias a la convención simbólica, sustituye eficazmente a la escenografía; como afirma Bogatirëv “il luogo e il tempo nel teatro popolare sono soltanto abbozzati e, *come nell’epos, sono raccontati*” (Bogatirëv, 1973: 19).

La cercanía con el público comporta otra peculiaridad: el teatro popular se apoya siempre, en mayor o menor grado, en la improvisación⁹⁴. De hecho, como afirma Glauco Sanga:

il prodotto culturale proposto nello spettacolo popolare non è rigidamente elaborato e chiuso, non è ‘confezionato’, al contrario è aperto all’elaborazione momentanea e continua (Sanga, 1977: 218).

⁹³ Fenómeno que, por otra parte, se encuentra también en el teatro isabelino (Bobes Naves, 1997: 166).

⁹⁴ Sobre el concepto de improvisación teatral y sus grados, cf. Lima e Muñiz (2004: 21-23).

Hay que resaltar que muchas de las características del teatro folclórico estudiadas en las páginas anteriores, pueden aplicarse también a esos géneros teatrales menores (como el *avanspettacolo*, las variedades, etc) que forman parte de ese teatro, que también se califica como popular porque satisface el gusto de un público amplio, y que utilizan también la cercanía con el público⁹⁵, la improvisación (como posibilidad de aprovechamiento de cualquier estímulo extemporáneo), la falta de escenografía o su simbolismo, etc.

En realidad, en la actualidad, muchos de los elementos considerados como característicos y caracterizadores del teatro popular, en su doble faceta de folclórico o de género teatral para un público no elitista, se encuentran también en el teatro culto, por lo menos en las manifestaciones más innovadoras de éste último, puesto que el teatro del siglo XX ha hecho suyos muchos rasgos del teatro popular, desde la propuesta de nuevos espacios escénicos al tipo de relación con el público. En efecto, como gran parte de las artes en el último siglo, el teatro ha buscado inspiración y posibilidades de renovación en las formas

⁹⁵ Cf. Ferdinando Taviani que escribe: “la separazione netta fra attori e spettatori non è *naturale*, non caratterizza il Music-hall, il Varietà, il Vaudeville, il Circo, la Rivista, il Café-chantant o in genere tutte le forme di spettacolo cosiddetto ‘leggero’ o ‘popolare’. Non caratterizza neppure il teatro cosiddetto ‘folklorico’ o ‘contadino’, né gli spettacoli del Carnevale o quelli legati alle feste stagionali o religiose” (Taviani, 1995: 45).

espontáneas, toscas o rudimentarias de las manifestaciones populares, tanto más interesantes cuanto más lejanas de la cultura institucionalizada de tipo occidental. De hecho, el artículo de Bogatirëv se cierra con algunas consideraciones sobre la utilidad del conocimiento del sistema semiótico de los teatros populares y medievales, puesto que puede ser una ayuda “per i registri moderni nelle loro ricerche di nuove vie di allestimento teatrale” (Bogatirëv, 1973: 22). Como demostración de este fenómeno, baste pensar en grupos tan emblemáticos para la renovación teatral del siglo XX como el Living Theatre o, a otro nivel, Bread & Puppet⁹⁶, o, también, en la antropología teatral de la línea de investigación de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba⁹⁷. Recordando la diferencia entre teatro *culto* y teatro popular por lo que se refiere al

⁹⁶ Este veterano grupo estadounidense de teatro de calle y de marionetas ha actuado recientemente, en Madrid y en Segovia, dentro del festival *Titirimundi 2005*. Una de las historias presentadas ponían en escena a un narrador popular callejero, desdoblado en dos figuras: un actor, que contaba la historia con acentos de pregonero y una expresión corporal grotesca, y un cabezudo que ilustraba la acción, indicando una serie de toscas viñetas en un lienzo. Otros miembros del grupo subrayaban la acción narrada tocando notas sueltas o breves melodías con varios instrumentos musicales. El conjunto creaba un efecto de extrañamiento, que lograba que los espectadores pudieran disfrutar de una recepción totalmente ingenua de la historia propuesta, como solía suceder en espectáculos tradicionales callejeros del mismo tipo (Geraci, 1996: 192). En la edición madrileña del diario *El País* del 22 de mayo de 2005, en la página 16 de las páginas dedicadas a la capital, puede verse una foto de los dos narradores.

⁹⁷ Cf. Bogatirëv (1973: 22-23), Sanga (1977: 223), Sordi (1982: 112), etc.

espacio o espacios del actor y del espectador⁹⁸, no sorprende por lo tanto que Peter Brook, en 1980, haya escrito:

El teatro mejor, más verdadero y más natural, tiene lugar cuando los actores y el público están todo el rato en el mismo mundo. En otras palabras, cuando estamos sentados en un mercado en África, como un cuentacuentos que también está sentado en el mercado, él y su público están en el mismo mundo (Brook, 2005: 198).

4.3 La narración oral y lo teatral

La cita de Peter Brook indica que, para este director, la actividad del narrador oral que cuenta en un bazar o en la plaza de Xemáa el Fná en Marraquech es, sin ninguna duda, teatro. De hecho, los narradores árabes consideran que su narración es un tipo de actuación, como puede apreciarse en los recuerdos del narrador francés Pepito Mateo, a propósito de su encuentro con un narrador de la plaza de Xemáa el Fná: después de narrar los dos en una escuela de Casablanca, tuvieron que contestar a las preguntas de sus jóvenes espectadores y

⁹⁸ Sobre la investigación de los renovadores del teatro del siglo XX acerca del espacio teatral, cf. Bobes Naves (2001: 505 y 512).

à un élève qui lui demandait pourquoi il bougeait en racontant, jouait des personnages, utilisait une canne et même un chapeau dont il se servait comme accessoires, le conteur de Marrakech répondit sans hésiter que pour lui et sa confrérie, un conteur qui ne jouait pas n'était pas un vrai conteur (Mateo, 2005: 110).

Hace casi veinte años, Pepito Mateo reflexionó sobre cómo la narración oral parecía ser una de las formas encontradas por el teatro contemporáneo en su afán de reformular su relación con el público (Mateo, 1991). Sin embargo, no todos los *nuevos narradores* están de acuerdo sobre este tema y, de hecho, una de las grandes diferencias entre los contadores italianos y españoles estriba en la opinión tan distinta que tienen de la relación entre la narración oral y el teatro. Los mayoría de los narradores italianos no duda en incluir su actividad dentro de los espectáculos teatrales, mientras los cuentistas españoles, a parte de contadas excepciones, tienden a considerar que lo que hacen puede ser un arte escénico, pero no teatral⁹⁹. Es evidente que barajan conceptos diferentes de teatro y teatralidad; situación, por otra parte, previsible si consideramos las diferencias que presenta la realidad teatral de los dos

⁹⁹ En los capítulos III y IV se dará cuenta de las opiniones sobre este tema expresadas por los narradores que han participado en la encuesta.

países, especialmente en la segunda mitad del siglo XX¹⁰⁰. Sin querer estudiar con detenimiento tales divergencias baste recordar, por su importancia con respecto a la narración en el teatro, la tardía e irregular recepción de la obra y la teoría teatral de Bertolt Brecht en España¹⁰¹, mientras que el renovador teatral alemán encontró, en cambio, en Italia un intérprete de la talla de Giorgio Strehler y su influencia es notoria en el teatro de Dario Fo¹⁰². También puede recordarse que los protagonistas de la escena italiana de las últimas décadas tuvieron la posibilidad de entrar

¹⁰⁰ Para un panorama del teatro italiano en el siglo XX, cf. Puppa (2003), que, además, ofrece una extensa bibliografía comentada. Para el teatro español, cf. Ruiz Ramón (1975), Oliva (2004), etc.

¹⁰¹ Para la recepción de Brecht en España, cf. Hormigón (1999), Sirera (1999: 221), etc. José Monleón ha subrayado que, además, el *Berliner Ensemble* no pudo actuar, por obvias razones, en España y que, en este país, no se conoce suficientemente no sólo la evolución del pensamiento teórico del artista alemán, sino tampoco su práctica teatral (Monleón, 1999).

¹⁰² Soriani subraya “gli evidenti ed in parte noti influssi brechtiani su Fo” (Soriani, 2004: 27)¹⁰², aunque, como apunta Soriani, el premio Nobel italiano ha preferido siempre indicar, como fuente de inspiración para sus espectáculos de narración, otros modelos y paradigmas, desde los actores del *avanspettacolo* italiano de la primera parte del siglo XX (Petrolini y Totò) hasta los juglares medievales. Entre los *nuevos narradores* italianos, Marco Baliani reconoce explícitamente que Brecht representa uno de sus puntos de referencia más importantes: “Per me Brecht è il faro. Mi sono letto e ho visto tutto quello che potevo” (Ponte di Pino, 2001: 19). Marco Paolini, otro narrador italiano, recuerda su encuentro con el teatro de Brecht en *Liberi tutti* (1992), un espectáculo de narración autobiográfica. El único narrador español que, hablando de narración oral, cita a Brecht como posible punto de referencia es Carlos Alba (Alba, 2004: 66), uno de los cuentistas que han participado en la encuesta.

en contacto directo con Jerzy Grotowski¹⁰³, que residió en Italia durante treinta años y que teorizaba un *teatro pobre*, basado tan sólo en lo que ocurre entre el espectador y el actor, prescindiendo de todo lo demás¹⁰⁴ (Grotowski, 2004: 13).

De todas formas, más allá de las diferentes tradiciones teatrales nacionales, hay que determinar si la narración oral puede ser un arte teatral, aunque creo que la prueba más evidente reside en el hecho de que en Italia se considere a la narración oral como un género teatral¹⁰⁵ y que la sección de teatro de la Biennale de Venecia haya abierto la edición del 2004 con una obra de Ascanio Celestini, uno de los *nuevos narradores* italianos.

Existe un estudio bastante reciente sobre narrativa oral literaria (Lada Ferreras, 2003), que analiza desde un punto de vista pragmático la narración oral de relatos breves tradicionales, es decir, según las

¹⁰³ Sobre la dificultad de entender la lección de Grotowski sin haber trabajado directamente con él, cf. Brook (2005: 310).

¹⁰⁴ Me parece indicativo recordar que los autores de *Stabat Mater*, uno de los primeros espectáculos de narración en Italia, sintieran la necesidad de ir a presentar su trabajo a Grotowski y sus colaboradores, en el *Workcenter* de Vallicelle (Pontedera), como recuerda Laura Curino (2004: 201).

¹⁰⁵ También en estudios sobre la producción teatral contemporánea en Argentina, los espectáculos de narración oral están considerados como manifestaciones teatrales (cf. Trastoy, 2001).

indicaciones del autor, cuentos populares. Ulpiano Lada Ferreras dedica una parte de su estudio al análisis de los rasgos de la narrativa oral que coinciden con el teatro o con la narrativa escrita, llegando a la conclusión de que:

se puede caracterizar pragmáticamente la literatura narrativa oral por su peculiar proceso de comunicación que implica elementos propios de la narración, referidos al discurso, y elementos propios de la representación teatral en la forma de la actualización o representación (Lada Ferreras, 2003: 153).

La división es bastante discutible puesto que narración podemos encontrar en cualquier arte capaz de contar una historia, del cine a la pantomima. Además, como se ha visto en el apartado sobre oralidad, el tipo de comunicación es el factor que determina la génesis y la estructura de un texto y de un discurso. Creo que hay que reflexionar sobre la presencia del relato en el teatro, puesto que la narración es y ha sido siempre una componente del drama. Como, afirma Patrice Pavis:

el relato permite aligerar la obra, eliminando gracias al discurso todo aquello que en el escenario exigiría un despilfarro de decorados, gestos y diálogos. El relato “filtra” el acontecimiento a través de la conciencia del recitante o narrador que interpreta libremente los hechos y nos lo ofrece bajo la luz adecuada. Así pues, al enunciado se le añade la modalización que el enunciador imprime a los hechos descritos (Pavis, 1998: 394).

Si a esta característica o tendencia teatral se añade, como ha pasado en décadas recientes, una línea de investigación que busque un teatro esencial y despojado de oropeles, parece natural el encuentro entre teatro y narración oral, sin que ésta, a pesar de su centralidad, llegue a destruir el carácter teatral de una obra, puesto que existe esa modalización del enunciado indicada por Pavis y, además, la presencia física y escénica del narrador y de su voz cobran más importancia que el signo lingüístico en sí mismo.

Volviendo en cambio al análisis de Ulpiano Lada Ferreras, este investigador parte de la idea que la literatura es un arte que puede realizarse de forma oral o escrita y, para la narración oral, maneja el concepto de *Texto Oral*, que, según él, puede desdoblarse en *Texto Literario* y *Texto Espectacular*, al igual que un texto dramático¹⁰⁶. Como escribió Giorgio Raimondo Cardona, creo que hablar de texto oral¹⁰⁷:

¹⁰⁶ El estudioso toma esta terminología de M^a del Carmen Bobes Naves (1997: 94). Los estudiosos suelen concordar en reconocer la doble faceta del texto dramático. Cf., por ejemplo, F. Taviani que escribe que el texto dramático es, por sentido común, dos cosas distintas: “opera di un genere indipendente quand’è libro da leggere, e ‘materiale’ nelle mani dell’autore dello spettacolo –o degli attori- quando monta in scena” (Taviani, 1993: 250).

¹⁰⁷ Hay que recordar que el concepto de *texto* nace con la escritura, es más, la palabra *textus* nace en el mundo cristiano que venera el *libro divino* y no en el mundo griego que

può essere più sviante che utile. Questo termine prestigioso, suggeritore e suscitatore di percorsi e apposite discipline, nel costituire un omologo verbale al testo scritto irrigidisce una volta per tutte in un rapporto speculare e simmetrico tra entità di pari peso quella che in realtà è una differenza sostanziale. E in questa promozione di statuto l'orale ha solo da perdere (Cardona, 2002: 216).

Y efectivamente, el olvidar la diferencia sustancial que hay entre, por una parte, un texto dramático, que existe materialmente, aun cuando no se está representando, y que permite, pues, un doble tipo de fruición, como lector o como espectador, y, por otra parte, una narración oral, que, en cambio, si no se actualiza en la representación, existe sólo de forma virtual en la mente del narrador¹⁰⁸, lleva a postular la existencia de un texto literario autónomo de un texto espectacular, mientras habría si acaso que diferenciar entre la narración y la competencia del narrador que permite realizarla, siempre y cuando, además, exista un público, porque la narración oral, al igual que el teatro, es comunicación en presencia y sólo

desprecia la escritura (Segre, 1981: 269). Cf. también Barthes y Marty (1980: 84). Sobre el concepto de texto en las culturas orales, cf. Finnegan (1988: 126 y 137).

¹⁰⁸ O deja directamente de existir, como, sin recurrir a testimonios etnológicos, demuestra el caso de José Luis Campanari, un narrador argentino que, al llegar a España en 1999, dejó de contar algunas de las historias que, en Argentina, formaban parte de su repertorio, por tratarse de narraciones muy vinculadas a un contexto porteño. Puesto que Campanari, autor de las historias que narra, no suele escribirlas, este narrador se ha dado cuenta, en abril de 2005, de que algunos de los cuentos que no había utilizado durante seis años se habían borrado de su mente (conversación con Campanari en abril de 2005).

puede darse delante de un público. Como escribe J. L. García Barrientos, refiriéndose a espectáculos en los que, como en la narración oral, es imposible separar la obra de arte del artista:

son 'artes' que mueren como el hombre y con el hombre que las ha sustentado. Son las artes o espectáculos humanos por excelencia, que acompañan el hombre en su más íntima dimensión: la temporalidad abocada a la muerte. Las escrituras por el contrario nacen precisamente como intento de superar este destino mortal (García Barrientos, 1997: 267).

Creo, por lo tanto, que la narración oral tiene menos elementos en común con la literatura *escrita* (valga la redundancia) que el propio teatro, por lo menos cuando se trata de teatro basado en un texto previo. Aun en su vertiente más codificada, y mucho menos en su parcela más popular, la historia oral no tiene un texto de partida, que se pueda leer de forma independiente con respecto a su narración, aunque puede llegar a existir un texto posterior a una de sus actualizaciones. Este texto puede ser o bien la imagen congelada y parcial de una actualización determinada de esa historia¹⁰⁹, como vienen a ser la mayoría de los cuentos populares

¹⁰⁹ Un estudioso de folclore, el italiano Fabio Mugnaini, lo explica con una metáfora: “il testo è come il vetro della bottiglia che fa assumere al liquido-racconto che contiene la sua stessa forma. Attraverso il vetro non sentiamo il contenuto della bottiglia, ma appena lo liberiamo il racconto fluisce nella sua dimensione reale senza la forma che lo costringeva” (Squillacciotti, 2002: 118).

recopilados por folcloristas¹¹⁰ y también algunas publicaciones que ofrecen el texto de historias de *nuevos narradores*, o bien una de las muchas variantes de la historia así como la puede contar por escrito el narrador en ese momento¹¹¹.

La analogía entre el tipo de comunicación del teatro y el de la narración oral no se limita al hecho, por otra parte fundamental, de ser los dos procesos de comunicación que requieren la presencia simultánea del artista y de los espectadores en un mismo lugar. Según M^a del Carmen Bobes Naves (1997: 44), en la representación teatral el proceso de comunicación se basa en cinco sujetos (autor→lector→director→actor→espectador) frente a los tres que encontramos implicados en la lectura (autor→obra→lector). En la narración oral es evidente que no puede funcionar el esquema autor→obra→espectador, puesto que no existe una obra objetiva, fijada en una “materia carente de vida” (García Barrientos, 1997: 267), mientras que, en los casos más complejos, en los que existe un autor que escribe un

¹¹⁰ Véase más adelante cap. V.

¹¹¹ Sobre las versiones escritas como simple fijación de un estado transitorio de una determinada narración oral, cf. Baliani (2001), Bigot (2003: 79), Celestini (2005c: 27), etc.

texto que alguien lee y decide utilizarlo como base de una narración oral¹¹², el proceso comunicativo se parece bastante al esquema de Bobes Naves. Además, pensando en la situación italiana, los *nuevos narradores* suelen, por lo general, prescindir de un director, pero no son tan poco frecuentes los casos de colaboración entre un narrador y un director¹¹³, que responden perfectamente al esquema propuesto, aunque, evidentemente, el equilibrio de poderes entre el narrador y el director se inclina siempre a favor del primero, situación menos frecuente en otros géneros teatrales. La obra dramática representada tiene tres emisores: el autor, el director y el actor (Bobes Naves 1997: 85); en la narración oral, lo normal para los narradores de tipo tradicional y lo más frecuentes para los *nuevos narradores*, es que se encuentren artistas que aglutinan estos tres papeles en una sola persona. Por otra parte, este fenómeno existe también en el teatro en general, de hecho la tradición del autor-actor tiene

¹¹² Como se verá más adelante, casi todos los *nuevos narradores* españoles tienen, en su repertorio, muchos cuentos literarios y también algunos artistas italianos, aunque en menor medida, utilizan fuentes literarias.

¹¹³ Por ejemplo, el director teatral italiano Gabriele Vacis colaboró en la elaboración de algunos de los primeros espectáculos de narración en Italia, donde, en la actualidad, este tipo de colaboraciones son muy frecuentes (Guccini, 2004: 20).

sólidas raíces en Europa (y especialmente en Italia¹¹⁴), sobre todo en sus manifestaciones teatrales populares y dialectales.

El teatro se basa en un sistema de signos mucho más complejo que el de la literatura y, como ha subrayado Tadeusz Kowzan (1997: 126), en la representación teatral todo se convierte en signo. Además “el signo lingüístico está acompañado siempre de signos de entonación, de signos mímicos, de signos de movimiento” (Kowzan, 1997: 127), a lo que hay que añadir la combinación de los otros signos que pueden estar presentes (desde el decorado a la indumentaria, el maquillaje o los efectos sonoros)¹¹⁵. La narración oral coincide con el teatro, y no con la literatura y la narrativa escrita, por lo que concierne a la pluralidad de signos que acompañan a la palabra y puede aprovechar otros signos, como la presencia de un decorado, la indumentaria, el maquillaje o los efectos

¹¹⁴ Cf. Livio (2000).

¹¹⁵ Kowzan enumera trece sistemas de signos que pueden utilizarse en una representación teatral: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros (Kowzan, 1992: 168-187). M^a del Carmen Bobes Naves, en cambio, reduce a diez los códigos de signos presentes en el escenario: la palabra, los signos paraverbales (tono, timbre, ritmo), los signos kinésicos, los signos proxémicos, los signos en el actor (peinado, traje y maquillaje), el decorado, los accesorios, la luz, la música y el sonido (Bobes Naves, 1997: 158).

sonoros, sobre todo cuando la *performance* narrativa se desarrolla en un espacio escénico, al que ningún narrador acudirá vestido de cualquier manera¹¹⁶: si escoge una vestimenta neutra lo hace de forma totalmente artificial y consciente para que su aspecto refuerce su discurso¹¹⁷, así que, según la terminología de Kowzan (1992: 166-168) su atuendo no entra en el dominio de los *signos naturales*, sino que pertenece a la categoría de los *signos artificiales*. Incluso para situaciones de narraciones tradicionales, en ámbitos comunitarios o familiares, se encuentran datos sobre narradores que utilizan elementos escenográficos, efectos sonoros u otros elementos. Mandiaye N'Diaye, un actor y narrador senegalés,

¹¹⁶ En los recuerdos de su viaje a Marrakech, escribe Elías Canetti: “In onore alle loro parole i cantastorie erano vestiti in modo appariscente. Il loro abbigliamento si distingueva sempre da quello degli ascoltatori” (Canetti, 2004: 94). En el *Ion*, Sócrates le dice al rapsoda Ion: “[Los rapsodas] vais siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis más bellamente que podéis” (530b. Cf. Platón, 1990: 249).

¹¹⁷ Recuerda, con sorna, el narrador gallego Kico Cadaval: “Quando fum a Sevilla, ao *Festival de los tres deseos*, umha jornalista quería, ademais da entrevista, umha foto e perguntou ‘Quién se disfrazá?’. Os contadores presentes rimo-nos da desinformaçom da jornalista. Nós nom nos disfarçamos porque quando contamos somos nós mesmos! Que non nos confundam con um actor ou com um caricato! Mas na verdade, escolhemos indumentária que é um modo de disfarçarse. Atéque ponto nom é teatral o blusom colorido de Campanari, o maravilloso vestido branco de crioula de Soledad Felloza, ou a camisa étnica de Tim Bowley [...] Nom será talvez isto que nós fazemos teatro ténue, ou clandestino, ou discreto...?” (Cadaval, 2002: 22). Por su parte, Zumthor subraya que “la indumentaria del ejecutante asume diversos valores: Neutra, desprovista de señal excéntrica, confunde al narrador o al cantante con la multitud de sus oyentes, de la que solamente le distingue su papel de portavoz, quizá puesto en relieve por esa aparente trivialidad” (Zumthor, 1991: 214).

afincado en Italia, cuenta que, en su familia, una tía suya era la que solía narrar cuentos:

aveva un grande letto e nella sua stanza c'era anche il contenitore per il fuoco. Nel fuoco metteva l'incenso, così il fumo, insieme alla zanzariera bianca, creavano tutta una scenografia. Lei stava seduta sul letto grande come una montagna (perché era molto grassa), metteva i piedi sul bordo del fuoco e cominciava a raccontare... (Lorenzoni y N'Diaye, 1988: 107).

Al igual que esta contadora senegalesa, también los cuentistas ambulantes, que antaño narraban en la región francesa del Périgord, aprovechaban el fuego para crear, en su caso, efectos sonoros:

mettaient du salpêtre dans le feu pour créer des effets-surprise ou choisissaient le bois en fonction des histoires à raconter autour de la cheminée: le chêne-vert, par exemple, dont les craquèlements emplissaient la pièce d'étincelles (L'Homond, 1991: 167).

Recordando las características del teatro popular, puede apreciarse cómo la narración oral se vale de los mismos elementos que este tipo de arte dramático. En efecto, por lo que se refiere a los espacios escénicos, la narración oral artística actual y la de tipo tradicional presentan grandes analogías con los lugares y los mecanismos con los que éstos se marcan en el teatro popular. En la segunda, el narrador profesional o

semiprofesional, forastero, solía contar en algún lugar que pertenecía a la comunidad que lo acogía y, si pertenecía a la comunidad misma, solía acudir a hogares ajenos, en los que se había organizado la velada narrativa. Por lo que se refiere, en cambio, a los nuevos narradores, éstos suelen contar en espacios escénicos hallados¹¹⁸ que, de alguna forma, pertenecen más al público que al intérprete¹¹⁹. Analizando la relación del narrador oral con sus espectadores, es evidente que el cuentista, al igual que el actor de teatro popular, puede y suele dirigirse directamente a personas del público, pidiendo, por ejemplo, su opinión o su colaboración. Y, por supuesto, puede crear sólo con la palabra la escenografía más compleja y, en el caso en que los utilice, suele recurrir a elementos escenográficos de alto valor simbólico, como ya se ha reseñado. La finalidad es la misma en los dos casos: crear o celebrar vínculos de tipo comunitario, aunque éstos no existan, aparentemente, de antemano entre el nuevo narrador y su público.

¹¹⁸ Utilizo el término en la acepción en la que se suele utilizar, sobre todo con respecto al teatro medieval, para indicar “un lugar habilitado transitoriamente para la representación” (Bobes Naves, 2001: 83).

¹¹⁹ Me refiero a espacios como la sala de lectura de las bibliotecas de barrio, la plaza del pueblo, el gimnasio de centros de enseñanza, etc. Cf. más adelante los apartados relativos a los espacios de narración en los capítulos III y V.

Mi opinión es que la narración oral artística es una modalidad artística que presenta muchos elementos que se manifiestan también en el teatro contemporáneo, al igual que muchas manifestaciones escénicas de la cultura popular, que los protagonistas del siglo XX han recuperado y reinsertado en el teatro culto. Un concepto demasiado rígido de lo que es teatro impide a veces que este fenómeno sea reconocido, así como en el pasado se han rechazado otras manifestaciones artísticas por parte del teatro institucional y de la academia. Con los espectáculos de narración oral pasa algo parecido a lo que apunta Patrice Pavis para las obras de café-teatro:

se han convertido en uno de los últimos refugios de los autores y actores no reconocidos y dispuestos a desafiar a un establishment teatral que ya solo funciona con obras de “bulevar”, autores clásicos consagrados o espectáculos subvencionados o creados sin excesivos riesgos (Pavis, 1998: 61).

De todas formas, en Italia, como se verá más detenidamente en el capítulo IV, la investigación teatral alrededor de la narración llevada a cabo en los años ochenta y la labor de algunos intérpretes carismáticos han permitido que la narración oral llegase a ser vista como un género dramático nuevo, que los críticos han bautizado como *teatro di*

*narrazione*¹²⁰. En España, en cambio, la situación es diferente, sin embargo el público, sin hacerse preguntas teóricas, llena los pequeños espacios dónde se programan espectáculos de narración y, por ejemplo, en Madrid, agota las entradas del teatro madrileño donde Rafael Álvarez, *el Brujo*, presenta sus monólogos narrativos¹²¹.

Creo que la narración oral, con su estética de lo fugaz y lo pequeño, con sus montajes de formas breves y su constante e ineludible referencia a la actualidad, guarda cierta analogía con el cabaret¹²², un género que ni en España ni en Italia tiene una gran tradición, pero que, en el siglo XX, contribuyó “a svecchiare la vecchia forma drammatica e a creare un nuovo piacere teatrale” (Fazio, 2001: 919), gracias también a la participación de autores del mundo del teatro¹²³. De la misma forma, el

¹²⁰ Cf. § 1 del cap. IV.

¹²¹ Cf. Cruz (2004) y Vallejo (2004). En su panorama del teatro español de 1975 a la actualidad, César Oliva recuerda de pasada la versión de *Lazarillo de Tormes* (1990), que Fernán Gómez escribió para *El Brujo* en 1990 (Oliva, 2004: 158), sin dar ningún tipo de valoración sobre el trabajo del actor, al que pocas páginas más adelante, al recordar su interpretación de Rogelio en *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre, califica de intérprete muy importante en el teatro español de fin de siglo (Oliva, 2004: 163).

¹²² Recordemos, además, que el cabaret acogió varias formas de narración hablada y cantada, como las poesías narrativas de Brecht que el mismo autor cantaba en el cabaré *Wilde Bühne*, en el Berlín de los primeros años veinte (Fazio, 2001: 915).

¹²³ A parte de Brecht, trabajaron para el cabaret, entre otros, Meyerjold, Stanislavskij, Wedekind, etc.

uso teatral de la narración oral “attraversa i principali snodi problematici del teatro contemporaneo, unificandoli o ponendoli in rapporto dialettico” (Nosari, 2004: 11) y podría representar una forma de superación de la distancia que existe en el código occidental del espectáculo entre el teatro y los demás artes performativos.

5. LAS FUNCIONES DE LA NARRACIÓN ORAL

Une anecdote persane très ancienne présente le conteur comme un homme isolé, debout sur un rocher face à l'océan. Il raconte sans cesse, histoire après histoire, en prenant à peine une pause pour boire, de temps en temps, un verre d'eau. L'océan l'écoute calmement, fasciné. Et l'auteur anonyme ajoute: - Si un jour le conteur se tait, ou si on le fait taire, personne ne peut dire ce que va faire l'océan (Carrière, 1998: 430).

Sin llegar al misticismo del cuento de Jean Claude Carrière, los protagonistas del *renacimiento* de la narración oral, de todos los países, suelen subrayar el valor ético y social de su labor, como si la narración oral tuviera un valor en si misma. Antes de analizar la situación actual, me parece interesante intentar definir cuál podía ser el papel desempeñado por la narración oral en el pasado.

Es evidente que la narración de historias fue siempre una técnica de transmisión de conocimientos y sabidurías y, al mismo tiempo, puro y simple entretenimiento: E. A. Havelock (1996: 90) ha subrayado cómo las epopeyas homéricas eran *bifocales* en su doble aspecto recreativo y funcional (en cuanto método para conservar las costumbres sociales, leyes consuetudinarias y convenciones que constituían la tradición cultural griega). Así que el narrar historias podía tener una fuerte componente estética, pero, sobre todo, “era uno dei fatti necessari al mantenimento e al funzionamento dell’organizzazione sociale” (Beccaria, 1989: 302). En efecto, el cuento puede representar, para la comunidad, un terreno de experimentación, en el que probar distintos tipos de conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces, reforzando así la estabilidad social (Zumthor, 1991: 56). También Hans-Georg Gadamer, investigando la fenomenología del ritual y del lenguaje, subrayó el papel fundamental que jugaba el rapsoda en el mantenimiento, o reestablecimiento, de la convivencia humana, como puede apreciarse en la Odisea, cuando Ulises llega a la corte de los Feacios:

il narrare ha un immenso potere [...] Se intervengono tensioni o minacciano di scoppiare liti, si chiama il rapsodo che

sa istituire nuove comunanze nella vita sociale Gadamer, (2005b: 175).

Esta función se puede apreciar también en ámbitos domésticos¹²⁴ y, en la actualidad, existen programas sociales que utilizan a narradores orales para mejorar la convivencia en centros educativos enclavados en zonas socialmente conflictivas o en barrios con población interétnica¹²⁵.

En un mundo cada vez más incomprensible para el individuo, los narradores actuales siguen ejerciendo la que, para el filósofo alemán Walter Benjamin, era la función fundamental de la narración oral: la transmisión de la experiencia, transmitida de forma que resulte útil para el que la oye, lo que se consigue si, por el mero hecho de oírla, el narratorio la vive a su vez,

il narratore prende ciò che narra dall'esperienza –dalla propria o da quella che gli è stata riferita-; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia (Benjamin, 1981: 251).

En esto, según Benjamin, reside la profunda diferencia entre la narración y la difusión de información (Benjamin, 1981: 252).

¹²⁴ Cf. Kirshenblatt-Gimblett (2000).

¹²⁵ Cf. Lorenzoni y Martinelli (1998).

Esta función *bifocal* de la narración de historias se mantiene en la Edad Media, cuando “la función de los juglares no era sólo alegrar y divertir a sus mecenas sino tenían también una labor educativa y una labor propagandística” (Lacarra Lanz, 1999: 416). Se puede recordar a Giovanni Boccaccio, que, en el Prohemio del *Decamerón*, afirma que, de la lectura de sus relatos¹²⁶, las lectoras “parimenti *diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e *utile consiglio* potranno pigliare” (Boccaccio 1992: 5). Utilizo la cita del *Decamerón*, aun tratándose de una narración escrita, apoyándome en el canon oral del cuento literario, del que ya he hablado. Sin embargo, es evidente que el instruir deleitando no puede considerarse una prerrogativa exclusiva de la narración oral, por lo menos en las sociedades que disponen de sistemas de escritura. En realidad, la literatura y, sobre todo, el teatro han tenido siempre una función didáctica. Sin necesidad de llegar a Brecht y su idea de que el teatro tiene la misión de formar individuos capaces de reflexionar sobre

¹²⁶ También en el final de una edición española de *Las mil y una noches*, que tienen como materia la narración oral y nacieron en un contexto de ese tipo, podemos encontrar una reflexión parecida sobre la función de las historias: “Entonces dijo el rey Schariar: - ¡Oh Scherezade! ¡Qué espléndida es esa historia! ¡Qué admirable! *me has instruido*, oh discreta mujer, me has hecho ver lo que les ocurrió a otros, considerar con atención las palabras de los reyes y de los pueblos de tiempos remotos y cuanto de maravilloso ha sucedido. Y la verdad es que, después de haberte oído durante mil y una noches, me encuentro *con el alma profundamente cambiada y alegre*” (Anónimo, 1981²: 865).

su propia situación histórica, el teatro popular tiene un fuerte valor pedagógico o de emancipación política. En la actualidad, por ejemplo, en algunos países africanos, se dan casos de empleo del teatro especulares a los que se acaban de indicar para la narración oral:

en Afrique le mouvement du théâtre au service du développement utilise [...] le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une collectivité villageoise souvent analphabète (Ricard, 1991: 823).

El siguiente testimonio, en cambio, toma en cuenta un factor que puede darse, creo, con más facilidad en un contexto de comunicación oral que en el ámbito de lo escrito, aunque se trata de un problema que, en nuestra sociedad, parece superado. En 1606, Giulio Cesare Croce¹²⁷ puso estas palabras en boca del protagonista de su obra *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*:

tu dei sapere che il mio padre aveva fin a dieci figliuoli ed era povero come ancora son io, e perché spesse volte non vi era pane da cena, egli, in iscambio di cibarci e mandarci pasciuti a letto, ci soleva contare qualche favola (Croce, 2004: 122-123).

¹²⁷ (San Giovanni in Persiceto, Bolonia, 1550- Bolonia 1609), poeta popular. Ejerció como *cantastorie*, aunque su profesión era la de herrero. Famoso por ser el autor de dos libros que tuvieron una larga fortuna entre el vulgo y los literatos: *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) y *Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino*. Cf. Camporesi (1994 y 2004).

El escritor era también *cantastorie* y padre no de diez, sino de catorce hijos, así que, como apunta Piero Camporesi en una nota al texto, el recuerdo de Bertoldo debía de reflejar alguna vivencia de su autor. En efecto, parece que una de las razones por las cuales en el pasado se contaban historias era el intentar olvidar el hambre. Aunque en la España o la Italia actuales cuesta, afortunadamente, recordar que es posible no disponer de comida suficiente para toda la familia¹²⁸ y, si acaso, se cuentan cuentos para que los niños, ahítos de golosinas, olviden sus negativas a comer espinacas, ¿cuántas abuelas, en el pasado, habrán utilizado un cuento para frenar las lágrimas del pequeño de casa, para que se olvidara de ese mendrugo de pan, único y último, que sus hermanos mayores, tan hambrientos como él pero más avisados, le habían sustraído? Refiriéndose a un pasado bastante cercano, Chiarella Addari Rapallo escribe que, en Cerdeña, pudo recoger testimonios de que se contaban cuentos terroríficos a los niños con el objetivo de que no

¹²⁸ Este problema era, en cambio, tan normal en el pasado que las tradiciones orales podían incluso prever formas de solucionarlo. Por ejemplo, el patrimonio folclórico de la zona de Buscemi (Siracusa) incluía una especie de conjuro (*Sàzziti figghiu*) para que los niños *tragones* perdieran el apetito. Había que recitar la fórmula tres veces, mientras se columpiaba al niño delante de la boca del horno. Cf Acquaviva y Bonazinga (s. f.: 30-31).

salieran de casa y, de esta forma, poder encargarles alguna pequeña tarea doméstica y sigue afirmando que, como en el siglo XVII:

qualche testimonianza più drammatica parla di un impiego del racconto come mezzo per distrarre dalla fame e far addormentare i piccoli senza che reclamassero da mangiare (po passai su tempusu e su famini puru 'per passare il tempo e anche la fame') (Addari Rapallo, 2000: 69).

De todas formas y sin que en este caso se hable de niños, el hambre aparece también en un testimonio recogido, por la antropóloga Aurora Milillo¹²⁹, en Montescaglioso (Matera), un pueblo del sur de Italia donde, en el pasado, se reunían nutridos grupos de jornaleros, que acudían a la zona para desempeñar labores agrícolas y tenían que convivir durante semanas. Uno de ellos recordaba que, por las noches,

si raccontavano le favole per passare il tempo e ingannare la fame che ci divorava, e per eliminare i cattivi pensieri [...] era il massaro a raccontare e a chi non l'ascoltava gli dava una bacchettata in testa (Milillo, 1983: 166).

Este último testimonio pone de relieve que la narración oral, como cualquier otra forma de cultura popular, tiene una fuerte ambivalencia y puede ejercer una función liberatoria y contestataria con respecto a la

¹²⁹ Aurora Milillo (Matera ¿?- Roma, 1999) fue una de las pocas personas que, en la Italia de la segunda mitad del siglo XX, se dedicaron de forma sistemática al estudio de la narrativa popular y la narración oral, cf. Carpitella (1977: IX).

cultura hegemónica, pero, al mismo tiempo, puede desempeñar también una función opuesta, “quella di narcotizzare le stesse classi subalterne, adattandole a quel dato ordine sociale” (Lombardi Satriani, 1972: 15-16). Así el capataz, representante de la autoridad, no sólo utilizaba la narración para impedir que, a lo largo de una convivencia de muchos días, surgieran “cattivi pensieri” entre hombres y mujeres, sino que, cuando no lograba engatusar a los jornaleros con sus artes narrativas, los mantenía a rayas con su vara.

La narración oral como oportunidad para olvidar las dificultades y carencias, no sólo alimenticias, de la vida fue aprovechada sin duda en situaciones de reclusión en todas las épocas. Se dispone de declaraciones de antiguos prisioneros de *lagers* y *gulags*, que manifiestan el aprecio (y frecuentemente la mejora de las condiciones de vida) del que podía llegar a gozar un buen narrador, entre los reclusos¹³⁰. Se puede encontrar un alegato sobre la importancia de la narración oral en situaciones extremas, en *Sufrían por la luz*, de Tahar Ben Jelloun (2001). En esta novela, el escritor marroquí describe a un grupo de prisioneros, que, para no

¹³⁰ Sobre narradores y narraciones en los campos de concentración soviéticos, cf. Anne Applebaum (2004: 404-407), Gougaud y de la Salle (2002: 121), Herrero Ferreira y Martínez Martínez (2002: 6), etc.

enloquecer en las pequeñas celdas subterráneas en las que están recluidos durante tiempo indefinido, se reparten una serie de tareas que les ayuden a mantener la cordura: uno se encarga de recitar y comentar el Corán, otro ejerce la función de calendario viviente y otro, Salim, es el narrador de historias¹³¹. Su papel es tan importante para los demás, que el compañero psicológicamente más frágil le pide:

-Cuéntame una historia, de lo contrario me muero.

-No, no, Kader; una historia que yo cuente no te dará energías para vivir y soportar todo lo que nos infligen.

-Precisamente. Yo lo necesito. Sueño con oír palabras, con hacerlas entrar en mi cabeza, vestirlas con imágenes, hacerlas girar como en un tiovivo, mantenerlas calientes y volver a pasarme la película cuando algo me duela, cuando tenga miedo de hundirme en la locura. Vamos, no seas avaro, cuenta, di algo, inventa si quieres, pero danos un poco de tu imaginación (Ben Jelloun, 2001: 73).

Unas páginas más adelante, cuando el narrador está enfermo y deja de contar durante unos días, Kader vuelve a insistir con su necesidad de escuchar historias:

-Prescindiré de mis féculas, compartiré contigo mi ración de agua pero, por favor, cuéntame una historia, una larga y loca historia.

¹³¹ La novela se basa en hechos reales. Un grupo de hombres, que, a principios de los años setenta, habían intentado una insurrección contra el rey Hassan II, fueron internados y torturados, durante dieciocho años, en la prisión de Tazmarit, en medio del desierto marroquí.

Lo necesito. Es vital. Es mi esperanza, mi oxígeno, mi libertad. Salim, [...] tú que recreas el otro mundo donde todo es posible, no me abandones, no me olvides. [...] es absolutamente necesario que vuelvas a llevarnos de viaje con tus historias. No es ya para pasar el tiempo, es para no reventar (Ben Jelloun, 2001: 79-80).

Salim, enfermo, no puede atender la petición de su débil amigo y éste, privado del consuelo de las historias, no aguanta más y se deja morir.

Volviendo a la actualidad y al mundo occidental, Jack Zipes¹³² ha llamado la atención sobre un hecho indiscutible: el renacimiento de la narración oral se ha desarrollado como un movimiento idealista, los *nuevos narradores* suelen considerarse personas en busca de un nuevo espíritu comunitario y solidario y presentan su actividad como una recuperación de esa armonía y comunicación de valores que, de forma romántica, atribuyen a la narración oral de tipo tradicional¹³³. Sin embargo, afirma Zipes:

¹³² Docente de literatura alemana en la Universidad de Minneapolis y especialista en literatura folclórica e infantil. En España la editorial Lumen ha traducido su *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos* (Zipes, 2001).

¹³³ Pueden recordarse, como ejemplos, sinceros y consecuentes, de este tipo de postura, a José Campanari (“ser narrador hoy responde a una necesidad de la humanidad de volver a los orígenes, de comprender lo incomprensible, de saber de dónde venimos y a dónde vamos. Ser narrador significa compartir con los demás aquello que el narrador sabe [...] Un narrador hoy es alguien que trata de establecer una comunicación de su alma con la de quienes escuchen para que éstos hagan lo mismo con sus posibles

gran parte di ciò che definiamo narrazione tradizionale era in fondo una frode, un cumulo di menzogne e di non-verità. Molte delle storie tradizionali erano in realtà propaganda religiosa e politica (Zipes, 2002: 154).

De la misma forma, en el mundo contemporáneo ser un *nuevo narrador* no significa automáticamente desarrollar ni una labor en pos de una vida más armoniosa y rica de valores espirituales, ni una forma de resistencia al *pensamiento único*¹³⁴. Zipes, para demostrar que el contar historias de

interlocutores, es alguien que trata de restablecer un bien muy preciado, la comunicación cuerpo a cuerpo de las personas” (cuest. E-8); a Martha Escudero (“Ser narrador hoy en día significa tener interés en alimentar la mediación humana fundamental, que es la oralidad. Tener intención de compartir la memoria, la tradición, la identidad, lo estético, lo artístico, lo imaginario y lo mágico maravillosos. Significa tener el convencimiento de que lo que hace es una forma de comunicación que implica una relación con el otro, y tener la conciencia de la importancia que eso implica” (cuest. E-12); a Giacomo Verde (para este narrador la narración oral es “Riuscire a fare di nuovo “cerchio” in un contesto dove il senso di comunita’ è continuamente messo in crisi, anche attraverso la sua “ipervalutazione” (vedi fenomeni come La Lega). Vuol dire rimettere in campo l’importanza dei ‘rapporti tra persone’. Rivalutare la bellezza dell’imperfezione ... rendere “mitico e unico” il tempo reale e quotidiano del racconto ...” (cuest. I-14); o a Claudio Zanutto Contino (para quien ser narrador en la sociedad contemporánea “Significa creare uno spazio di armonia “ (cuest. I-16) .

¹³⁴ Cf. Massie (2001: 15) y Mateo (2005: 106). La narradora madrileña Marta Guijarro escribe: “Para mí ser cuentacuentos hoy es intentar hacer una sociedad más humana, más sensible y más creativa. Es una manera de contrarrestar los valores de consumismo, egoísmo e individualismo que promueve nuestro modelo de sociedad” (cuest. E-16). Emilio Franzina, en cambio, mantiene que ser narrador en la sociedad contemporánea significa “Arginare individualmente una deriva di disinformazione e di deformazione mediatica attuata in particolare dalle televisioni” (cuest. I-7), mientras Pietro Tartamella escribe que “significa riproporre l’importanza della parola e della voce come modo alternativo di stare insieme con altri esseri umani, significa utilizzare un potente strumento educativo capace di stimolare l’immaginazione, il sogno, la creatività, significa rallentare il tempo, in contrapposizione ai ritmi frenetici della televisione, della radio, dello spettacolo, del lavoro di oggi” (cuest. I-13).

viva voz no es en sí mismo ni bueno ni malo, recuerda un inquietante documental alemán sobre la relación entre narración oral y sectas secretas (Zipes, 2002: 167) y afirma que, en la actualidad en los Estados Unidos, los *nuevos narradores*, al profesionalizarse, han tenido que aceptar las condiciones de mercado y se dedican al puro entretenimiento (Zipes, 2002: 162), cuando no son simples animadores al servicio de las editoriales de literatura infantil¹³⁵, aunque se presenten como narradores a la antigua usanza, cargados de la sabiduría de los *cuenteros* de la selva pluvial amazónica¹³⁶. En los últimos años, algunas sesiones de narración oral para público infantil en la Feria del Libro de Madrid, por poner un ejemplo concreto, permite vislumbrar una tendencia parecida en España. De hecho, la mayoría de los operadores culturales que contratan espectáculos de narración oral ven en esta actividad no un arte

¹³⁵ Zipes, en su libro, intenta desenmascarar a los editores de literatura infantil que, aprovechando la idea de que el hecho de leer es beneficioso por sí mismo, venden productos comerciales y banales que sólo sirven para la homologación cultural de los pequeños consumidores (Zipes, 2002: 28 y siguientes).

¹³⁶ Se refiere Zipes a las descripciones del papel social y de la sabiduría de los narradores *machiguengas* que hace Vargas Llosa en su obra *El hablador* (Vargas Llosa, 1987), un auténtico, aunque profundamente ambiguo, homenaje a la figura del narrador comunitario.

independiente, sino una herramienta útil para la animación a la lectura¹³⁷. En efecto, como todas las artes orales, la narración oral tiene una gran capacidad persuasiva, que puede ser utilizada para los fines más dispares, para que los niños lean más, pero también para que la gente se aficione a cualquier tipo de producto o consumo, como bien saben los vendedores ambulantes o de feria que suelen aprovechar su talento fabulatorio para aumentar sus ventas¹³⁸. En este campo y para recordar productos que actualmente no merecen la aprobación de la sociedad, el folclorista bretón Anatole Le Braz narra el caso de Milian Cañec, un heroico artillero bretón, que perdió una mano en la batalla de Solferino. A cambio se le otorgó una medalla de oro y “le privilège lucratif de pourvoir de tabac à

¹³⁷ Sobre opiniones y preocupaciones referentes a este tema entre los narradores españoles, cf. el documento “Narración oral y animación a la lectura” en <http://www.cuentistas.info/modules.php?name=News&file=article&sid=58>. Se encuentran ahí recopilados los correos electrónicos sobre el tema que se intercambiaron en la lista de discusión *cuentistas* en enero y febrero de 2005. Cf. también el artículo sobre la *Hora del Cuento* del bibliotecario y escritor catalán Pep Molist, titulado “L’hora del conte fa lector?” (Molist, 2004). A parte de la animación a la lectura, los narradores orales estadounidenses están también dedicándose a impartir talleres de narración y comunicación oral a los empresarios y directivos que quieran aprovechar estas habilidades para mejorar los resultados económicos de sus empresas (cf. la página *web* <http://www.storytellinginorganizations.com/>).

¹³⁸ Además, varios tipos de artistas orales del pasado, a parte de exhibir su arte, solían intentar convencer al público para que adquiriera pliegos sueltos u otros tipos de escritos. En Italia, en la segunda mitad del siglo XX, muchos *cantastorie* empezaron a utilizar sus técnicas narrativas no para vender los textos de sus canciones, como en el pasado, sino objetos de poco valor (medallitas, hojas de afeitar, imágenes de vírgenes o santos, etc.). Cf Leydi (1977).

fumer, à priser et à chiquer toute la population, tant féminine que masculine, de Plogonan” (Le Braz, 1994: 842). Gracias a las capacidades fabulatorias de Caïnec y a su inagotable repertorio de cuentos, la gente acudía a la tienda a comprar tabaco con tal de poder escuchar al dueño narrar alguna historia y así “la statistique des tabatières et des pipes s’accrut rapidement dans des proportions immodérés” (Le Braz, 1994: 842).

Hay que recordar que, en la actualidad, se tiende también a ensalzar el valor terapéutico de los cuentos y del hecho de contar. Dejando a un lado el, por otra parte, indudable alcance narrativo de la oralidad en la práctica psicoanalítica o los estudios como los de Bruno Bettelheim¹³⁹, me refiero a la extraordinaria difusión de libros como los del argentino Jorge Bucay (2004), la estadounidense Clarissa Pinkola Estés (2001) o el chileno Jodorowski (2002). Desde distintos puntos de vista y con diversa formación de tipo psicoanalítico, estos autores presentan el cuento y la narración oral de cuentos como un medio de autoconocimiento o un instrumento de crecimiento personal. Esta postura

¹³⁹ Cf. Bettelheim (1999), una obra en la que se analiza la función a la vez liberadora y formativa que ejercen los cuentos de hadas para la mente infantil.

aparece también en muchos narradores, como, por ejemplo, el catalán Pep Durán, que escribe que el proponer la narración de cuentos en la actualidad representa una forma

de recuperar y mostrar a los oyentes el hilo finísimo de sabiduría que contienen los cuentos antiguos y los modernos. Se trata de ayudar a comprender el propio mundo interior y el mundo exterior a través de argumentos, anécdotas, metáforas, símbolos, para situarse en la propia realidad y encontrar los espacios de felicidad que necesitamos (cuest. E-11).

Una estudiosa de narrativa oral como Enedina Sanna ve en la escucha de narraciones orales un instrumento útil contra el desarraigo y en la narración oral una

forma di rivolta e contrapposizione al consumo veloce di tutte le cose, allo sradicamento, all'oblio della memoria collettiva. Ricordare e narrare un racconto significa dunque esercitare una forma di impegno civile che si attua in modo lento, mite (Sanna, 2000: 12).

En cambio, dos narradoras, Lucilla Giagnoni y Magdalena Labarga, reivindican para la narración oral las mismas funciones que puede desempeñar cualquier otro tipo de arte¹⁴⁰. En general, se puede

¹⁴⁰ Lucilla Giagnoni escribe: “Penso che gli artisti in generale abbiano responsabilità morali, politiche e il dovere di far riscoprire al mondo la bellezza. Hanno antenne più sensibili, hanno anche più tempo degli altri perché vi si dedicano completamente, hanno

apreciar, en este tema, una gran similitud entre las respuestas de los narradores de los dos países. Sin embargo quiero subrayar la existencia de una diferencia importante: en Italia, como puede comprobarse en las respuestas de los narradores encuestados¹⁴¹ y, sobre todo, en su práctica artística, la conciencia de la posibilidad de utilizar la narración oral con fines éticos, sociales y políticos¹⁴², mientras que en España, aunque existe cierta tensión ética, ésta es sin duda menos explícita.

Para concluir este apartado, creo que puede recordarse, como constatación de las funciones de la narración oral, el parlamento del

il lusso di fare un lavoro che li nutre e li fa crescere ad ogni passo, quindi devono svolgere il loro compito di cantori del tempo che vivono. Devono trovare punti di vista inusuali, sorprendenti, perchè la realtà è così complessa che non la si può guardare solo attraverso il pensiero dominante. Devono trovare le altre mille verità... perchè ci sono. Oppure, meglio, non devono dare necessariamente delle Risposte: devono saper porre.... le Domande” (cuest. I-8). En cambio, Magdalena Labarga responde a la pregunta “¿qué significa ser narrador hoy día? afirmando “[...] no sé para que sirve el arte, no sé por qué los seres humanos temblamos frente a la belleza, pero lo hacemos, y lo necesitamos. Pintar, esculpir, hacer música, escribir libros, rodar películas, contar historiias, todo forma parte del mismo misterio. No spreguntamos cosas y sabemos que las respuestas son tan misteriosas como las preguntas, tratamos de dar sentido al mundo, a la vida, o simplemente tenemos hambre de sentimientos, emociones, experiencias. Y el arte está ahí, en todas sus formas, para desvelar, mostrar, hacer viajar, hacer sentir” (cuest. E-20).

¹⁴¹ Marco Baliani, cuyo repertorio narrativo muestra una preocupación constante por temas relacionados con la política y la justicia, afirma que “essere un raccontatore di storie non è una scelta occasionale, né solo un aspetto della scena teatrale, ma un modo di pensare e vivere la propria esistenza” (cuest. I-2). Laura Curino, por su parte, asevera que ser narrador “ha sicuramente un valore politico nel riscatto di storie che nessuno racconta” (cuest. I-5).

¹⁴² Como ejemplo, a parte del ya citado Marco Baliani, cf. más adelante Marco Paolini y sus espectáculos de *narrazione civile*.

príncipe Tadeo, quien, en el principio del *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile¹⁴³, explica a las diez narradoras que han sido seleccionadas para aplacar la sed de cuentos de la mujer del mismo Tadeo:

no è chiù cosa goliosa a lo munno, magne femmine meie, quanto lo sentire li fatti d'autro, né senza ragione veduta chillo grande filosofo mese l'utema felicità dell'ommo in sentire cunte piacevole, pocca ausolianno cose de gusto se spapurano l'affanne, se da sfratto a li penziere fastidiuse e s'allonga la vita, pe lo quale desiderio vide l'artisciane lassare le funnache, li mercante li trafiche, li dotture le cause, li potecare le facenne; e vanno canne aperte pe le varvarie e pe li rotielle de li chiacchiarune sentenno nove fauze, 'avise mentate e gazzette 'n aiero. Per la quale cosa devo scusare moglierema, se l'è schiaffato 'n capo sto omore malanconeco de sentire cunte¹⁴⁴ (Basile, 1986: 22).

Efectivamente, sea cuál sea la función que un narrador y su público deciden dar a la narración oral, según su contexto concreto,

¹⁴³ (Nápoles, 1575-1632), escritor que se inscribe en el fenómeno de los autores cultos que, en el siglo XVII, en Italia, se dedican a la literatura dialectal. Escribió en napolitano varias obras de poesía, pero su obra más famosa es un libro de cuentos, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimiento de peccerille* (Basile, 1986), también conocido como *Pentamerone*, en el que Basile recreó una serie de cuentos populares.

¹⁴⁴ En la traducción de M. Rak, presente en la misma edición de la obra: “non c'è cosa più saporosa al mondo, gran signore mie, quanto sentire i fatti degli altri né senza ragion veduta quel grande filosofo disse che l'ultima felicità dell'uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose amabili gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga, per questo desiderio vedi gli artigiani lasciare le botteghe, i mercanti i traffici, gli avvocati le cause, i negozianti gli affari; e vanno a bocca aperta per le botteghe dei barbieri e per i crocchi dei chiacchieroni sentendo false novità, avvisi inventati e gazzette d'aria. Per questo devo scusare mia moglie che si è ficcata in testa questo malinconico desiderio di sentire racconti” (Basile, 1986: 23).

parece claro que, para el género humano, es difícil prescindir de *stomach*
more malinconico de sentire cunte.

- III -

**LA NARRACIÓN ORAL
EN LA ESPAÑA ACTUAL**

1. EXPERIENCIAS DE NARRACIÓN ORAL EN EL EXTRANJERO

1. 1. Algunas referencias europeas

A finales del siglo XIX empezó a difundirse, en los países escandinavos primero y en Estados Unidos después, la costumbre de la *Hora del Cuento* (Labarga, 1993: 3; Wellner, 1991: 54), que consistía en narrar o leer cuentos en voz alta a los niños con el propósito de despertar en ellos el interés por los libros. En Gran Bretaña en cambio la práctica empezó a difundirse a principios del siglo XX (Haggerty, 1991: 64). También en Francia se comenzó muy pronto, alrededor de los años veinte del siglo pasado gracias al trabajo de M. Gruny y M. Leriche (Touatis, 2000: 4) a imitar esta costumbre, aunque según G. Patte (1991: 90), bibliotecaria de *La joie par les livres* de Clamart, con una intención ligeramente distinta: el objetivo no se limitaba a la animación a la lectura sino que los bibliotecarios intentaban despertar en los niños *le goût d'une langue belle*.

La práctica siguió extendiéndose durante el siglo XX, aunque de forma desigual, en los países europeos y americanos, como lo demuestra

el hecho de que la *UNESCO* llegó a incluirla en el programa de actividades para fomentar la educación popular en las Bibliotecas Públicas Pilotos que creó en distintos países del Tercer Mundo en los años cincuenta¹⁴⁵. La difusión desigual de la *Hora del Cuento* en Europa se refleja en el testimonio de Teresa Buongiorno¹⁴⁶, según el cual en Italia sólo en fechas muy recientes la narración oral ha empezado a difundirse en las bibliotecas y en las aulas¹⁴⁷, como técnica de animación a la lectura o estímulo para la creatividad infantil, y además siempre en un segundo

¹⁴⁵ Como, por ejemplo, la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. La vinculación de esta biblioteca con la oralidad no se limita a la narración oral y a los talleres de narración para niños programados regularmente, sino que hay que mencionar la creación de un archivo de voces de más de 2.600 personajes del mundo de la literatura, el arte, la historia, etc, entre los que encontramos a J. L. Borges, J. Rulfo, C. J. Cela, etc. Para más información puede consultarse la dirección de Internet: <http://www.bibliotecapiloto.gov.co/mision.htm>.

¹⁴⁶ Reconocida escritora y estudiosa de literatura infantil y narrativa popular. Entre sus obras recordamos el *Dizionario della letteratura per ragazzi* (1995) y el *Dizionario della fiaba* (1997). En España muchas de sus obras han sido publicadas por la editorial Junior de Barcelona.

¹⁴⁷ Aunque ya en los años sesenta E. Petrini, en su obra *Invito al racconto* (1964), daba ideas sobre cómo aplicar la *Hora del Cuento* en Italia y también se llevaron a cabo algunas experiencias en bibliotecas italianas (Rotondo y Gostoli, 1980); de hecho a finales de los años ochenta P. Crispiani, un pedagogo especializado en educación infantil, constata las grandes dificultades que existían en ese momento para motivar a las nuevas generaciones hacia cualquier actividad vinculada al mundo narrativo (escucha, cuento y lectura) y las achaca a la televisión: “Tra l’infanzia ed il tradizionale mondo narrativo la scucitura è palese, ostenta un varco di grandi dimensioni mascherate, forse, dalla telenarrazione” (Crispiani, 1989: 25).

plano respecto a la lectura en voz alta o la lectura dramatizada, dos técnicas mucho más utilizadas.

Entre los países europeos fue Francia la nación en la que más tempranamente y con más fuerza el cuento contado logró salir de las aulas y las bibliotecas, gracias a que el movimiento del *sesentayochismo* revalorizó la narración oral en cuanto arte de la palabra creadora y portadora de valores etnológicos y regionales¹⁴⁸. El fenómeno, además, tuvo inmediatamente una gran visibilidad gracias a narradores de la talla de Bruno de la Salle o Henri Gougaud y sus relaciones con el mundo del teatro, de la radio e incluso de la *chanson*¹⁴⁹. Ya a principios de la década

¹⁴⁸ Si el interés por la palabra hablada en Francia se remonta al siglo XVIII y a Rousseau (con su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*), desde la mitad del siglo XX la atención a las diferencias entre habla y escritura es patente en muchos estudiosos franceses como Lévi-Strauss, Derrida, Barthes, Lacan, Foucault, etc. (Havelock, 1996: 80). No es de extrañar que algo se haya filtrado al nivel artístico.

¹⁴⁹ Henri Gougaud escribió la letra de canciones para Juliette Gréco, Reggiani, Ferrat, etc. y contó cuentos por la radio desde 1973 hasta 1981 en el programa radiofónico llamado *Marche ou rêve* (Gougaud-de la Salle, 2002: 58-59). Bruno de la Salle (2002: 59) empezó a contar en 1969 en París, en el *Théâtre de l'Épée de Bois* y ha trabajado con Ariane Mnouchkine (2002: 65). La importancia de Bruno de la Salle en el ámbito del renacimiento de la narración oral en Francia no se limita a su faceta de narrador ya que en 1981 fue también el fundador del *Centre de Littérature Orale (CLIO)* de Chartres, cuyo objetivo era encontrar los medios para permitir la entrada de la oralidad en el mundo y la cultura de hoy. Las actividades del *CLIO* no se limitan al territorio francés, sino que se desarrollan en diversos países francófonos (Bélgica, Québec, Suiza francesa y varios países africanos) (Massié, 2001: 85).

de los ochenta actuaban en el país vecino unos veinte narradores profesionales (Calame-Griaule, 1991: 11) y el movimiento fue creciendo rápidamente, despertando el interés de P. Zumthor, quien, siempre atento a las nuevas manifestaciones de oralidad en la sociedad contemporánea desde el rock o el *rap*¹⁵⁰ a la narración de cuentos, si su última enfermedad se lo hubiera permitido, habría participado en el coloquio *Le conteur en-jeu*, organizado en 1994 por la *Maison du Conte* de Chevilly-Larue (Jolivet, 1995: 19). En Francia el siglo XXI ha empezado con trescientos narradores profesionales, ochenta y dos festivales y cinco asociaciones especializadas en *arts du récit*¹⁵¹ (Arnaudès, 2002: 13). Los mayores contactos entre los nuevos narradores franceses y experiencias parecidas en España se dieron, como es natural, con narradores catalanes o vascos¹⁵², aunque en los últimos años varios narradores franceses han participado en festivales de narración oral en toda España¹⁵³.

¹⁵⁰ Muy interesante en este sentido la entrevista conjunta a P. Zumthor y MCSolar, cantante de *rap*, realizada por M. Jourde y H. Laroche (1995) y publicada por primera vez en la revista *Les Inrockuptibles* 52.

¹⁵¹ En el 2003 las tres asociaciones más importantes (*La Maison du Conte*, el *C.L.I.O.* y el *Centre des Arts du Récit en Isère*) se han asociado para formar la *Fédération Nationale des Arts de la Parole*.

¹⁵² Como la narradora oral y escritora catalana Roser Ros (1991) que en 1987 participó en las ya citadas jornadas internacionales sobre el *renouveau du conte* presentando una

1.2. La nueva narración oral en América Latina

En América Latina el impulso para el nacimiento de narradores que, en lugar de estar vinculados a la tradición y la oralidad primaria¹⁵⁴, tuvieran relación con el mundo del libro vino por un lado de Cuba y por otro de Argentina. En Cuba, el poeta Eliseo Diego impulsó un importante movimiento de narradores, creando una escuela estable en la Biblioteca Nacional José Martí a partir de los años sesenta (Mato, 1991: 25; Pérez,

comunicación sobre la situación española. La narradora vasca Virginia Imaz cita a una narradora francesa, de la que no indica el nombre, entre las influencias recibidas.

¹⁵³ Bruno de la Salle ha estado en Guadalajara en 2002, en el mismo foro han actuado más de una vez el contador francés de origen español Pepito Mateo y la narradora bretona Gigi Bigot, quienes en 2001 también fueron invitados al Festival *Un Madrid de Cuento*, donde P. Mateo impartió un taller de perfeccionamiento para narradores orales. En mayo de 2004, Muriel Bloch ha participado en las *Jornadas europeas del libro infantil y juvenil*, que se han desarrollado en Madrid en el *Institut Français*.

¹⁵⁴ La tradición oral es por otra parte una realidad muy viva y muy presente en un continente en el que se mezclaron tres sociedades históricamente orales: la indígena, la africana y, en menor medida, la criolla. De hecho muchos narradores orales latinoamericanos, a pesar de no haberse criado en un contexto de oralidad primaria y de tener, además, estudios universitarios, prefieren trabajar como meros transmisores de las tradiciones populares, es el caso del colombiano Nicolás Buenaventura, hijo del dramaturgo y renovador escénico Enrique Buenaventura, que ha presentado recientemente en Madrid *La guerra de los cuervos y de los buhos*, un espectáculo basado en el *Panchatantra* (Casa de América, enero de 2004).

2003: ed. el.¹⁵⁵). Entre otras acciones E. Diego, junto con M^a T. Freyre de Andrade, tradujo y adaptó un manual, publicado en 1908 por la norteamericana K. Dunlop Cather, sobre “la narración oral de cuentos como medio para poner en contacto al niño con la literatura” (1963: 68), que se convirtió en la Biblia de los narradores orales cubanos¹⁵⁶.

En Argentina, en cambio, Dora Pastoriza de Etchebarne fundó en 1965, en Buenos Aires, el *Club de narradoras del Instituto Summa* para recuperar el arte de narrar, que en su manual ella definió “un oficio olvidado” (1975). Ayudada por Martha Salotti, empezó a romper los

¹⁵⁵ De aquí en adelante se utiliza la sigla ed. el. para indicar que se trata de una edición electrónica y por lo tanto carece de indicación de número de página.

¹⁵⁶ El libro contiene apuntes sorprendentes, como, por ejemplo, Dunlop Cather hace una reflexión sobre el poder de integración de los cuentos en contextos de inmigración, que, a pesar del tono ingenuo y las inexactitudes, representa una clara anticipación de acciones culturales que se están realizando en la actualidad: “Recientemente, en un distrito de San Francisco, fue posible obtener grandes resultados con un grupo de sicilianos pendencieros gracias a que una de las muchachas que trabajaba allí conocía la trama de *La Jerusalén Liberada* y la contaba muy bien. Para aquellos inmigrantes fue como si les llegara un soplo de brisa de su isla natal, donde, además de haber oído contar esas historias, habían contemplado a diario muchas de sus escenas pintadas en las alegres carretas que van al mercado. El hecho de encontrar en esta tierra de América, para ellos tan extraña y remota, una persona familiarizada con aquel cuento que formaba parte de su tradición, ganó su simpatía y despertó su deseo de cooperar” (Dunlop Cather, 1963: 15-16). Entre las iniciativas relacionadas con los cuentos y la integración cultural, recuerdo *Parabole*, promovida por el servicio de bibliotecas de la ciudad italiana de Modena, en la que se utiliza la narración oral como instrumento de acercamiento y comprensión entre usuarios de las bibliotecas procedentes de distintas comunidades étnicas o lingüísticas, o los encuentros sobre narración y culturas distintas organizados por el Ayuntamiento de Palermo en los *Cantieri Culturali della ZIZA* (Fiaschini-Ghiglione, 1998: 43).

esquemas narrativos más propios de la animación a la lectura que se estilaban en aquel entonces y lo primero que hizo fue

distanciar el acto de narrar de la habitual apoyatura en ilustraciones, que se utilizaba como única manera válida hasta el momento, poniendo la palabra (y todo lo que ella encierra) en el lugar protagónico (Campanari, 1998: ed. el.).

Hija de uruguayos, afincados en Buenos Aires, Pastoriza de Etchebarne es también una de los responsables del resurgimiento de la narración oral en Uruguay, gracias a sus contactos con la A.U.L.I. (Asociación Uruguaya de Literatura Infantil-Juvenil) en la década de los ochenta (Puentes de Oyénard, 2002). La importancia atribuida por Pastoriza Etchebarne al discurso oral se puede comprobar también en *Valoración de la palabra: la narración sin láminas* (Pastoriza Etchebarne, 1979). Sin embargo se limitó a rescatar del olvido la vieja costumbre de contar cuentos a los niños, sin tomar en cuenta la posibilidad de narrar también para adultos como en cambio se planteó el cubano Francisco Garzón Céspedes.

El cubano fue en parte el responsable de que esta narración oral, ligada a la literatura escrita y al mundo urbano, no se quedara encasillada

entre las actividades para la infancia. Después de empezar a contar en los años setenta, junto con narradores vinculados con la escuela de la Biblioteca Nacional como Mayra Navarro (Garzón, 1995: 109), Garzón fundó en los años ochenta la Cátedra Iberoamericana de Narración Oral Escénica con el objetivo de contar cuentos para todo tipo de público, en todos los espacios y con una propuesta artística muy concreta, que él desde un principio quiso definir y diferenciar de otras artes. En todos los escritos de Francisco Garzón se nota un gran afán por determinar con exactitud en qué consiste la Narración Oral Escénica (*N.O.E.*), de hecho su manual empieza con treinta y cuatro breves definiciones de este arte y, poco más adelante, encontramos cuatro páginas en las que Garzón se preocupa de identificar las diferencias entre la *N.O.E.* y lo que él llama *teatro convencional* a través de antítesis como

El actor actúa para el público/ El narrador oral escénico cuenta con el público. [...] El actor en escena se muestra según sea su personaje/ El narrador oral escénico es según su personalidad. [...] El teatro es representación/ La Narración Oral Escénica es presentación (Garzón, 1995: 37-40).

Gracias a la acción de Garzón se crearon talleres de *N.O.E.* en el Gran Teatro de La Habana.

F. Garzón impartió talleres del *nuevo arte* en los años setenta y ochenta en distintos países: en Costa Rica, en 1979, dio un taller en el Teatro Nacional (Carballo, 2003: ed. el.), del que salieron narradores como Guadalupe Urbina y Moisés Mendelewich¹⁵⁷ y desde entonces en ese país “la actividad de la narración oral en un formato profesional se ha venido desarrollando de forma creciente” (Quilis, 2003, ed. el.)

Hay que señalar que ese mismo año la práctica oral había llegado a los escenarios teatrales de San José, la capital del país, de la mano de don Julián Matarritas, un reconocido *contador de tallas*¹⁵⁸, así que la moderna reflexión garzoniana sobre la narración oral ejerció su influencia junto con un ejemplo de oralidad extremadamente tradicional.

En Colombia, en 1988, F. Garzón actuó en el ámbito del Primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y fue invitado a impartir un

¹⁵⁷ Ambos han presentado sus propuestas de narración oral en España en el ámbito de la *Muestra Internacional de N.O.E.* del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Casi todos los narradores orales extranjeros nombrados en este estudio han actuado alguna vez en España, así como la mayoría de los narradores españoles encuestados han presentado sus espectáculos en el extranjero (sin olvidar a los narradores orales que se han establecido en otros países con respecto al suyo, como los seis artistas extranjeros que han participado en la encuesta). Esta gran movilidad nos recuerda que en la tradición el narrador y todos los artistas vinculados a las artes orales son seres errantes (Bricout, 1991: 38; Zumthor, 1989: 77).

¹⁵⁸ Se trata de un género tradicional de cuentos exagerados e hiperbólicos, típico de la zona de Santa Cruz, en el norte de Costa Rica (Carballo, 2003).

taller¹⁵⁹ por el entonces director de la Biblioteca Nacional, Jairo Aníbal Niño. De todas formas en Colombia en algunas universidades ya había personas, sobre todo actores, que trabajaban escénicamente la oralidad (por ejemplo Enrique Vargas, conocido en Europa sobre todo por su *Teatro de los sentidos*¹⁶⁰).

Las universidades son uno de los espacios en los que se desarrolla esta nueva forma de oralidad no sólo en Colombia¹⁶¹ sino en más de un

¹⁵⁹ De ese histórico taller, en el que participaron muchos actores profesionales, salieron narradores de la talla de Carolina Rueda y Jaime Riascos por citar únicamente artistas que han presentado sus espectáculos en festivales españoles.

¹⁶⁰ Actualmente el *Teatro de los Sentidos* tiene sede estable en Móstoles. En España se han representado dos de las obras que pertenecen a la *Trilogía bajo el signo del laberinto*, compuesta por *El hilo de Ariadna* (estrenada en España, en 1994, en el *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*), *Oráculos* (estrenada en Madrid en el *Museo del Ferrocarril*, en 1998) y *La memoria del vino* (estrenada en Italia, en *Le Vie dei Festival* de Modena, en 2000). En los años setenta del siglo pasado E. Vargas ha llevado a cabo una investigación sobre la relación entre el teatro y los ritos y los mitos en las comunidades indígenas de la región amazónica de Colombia. De ahí salieron algunas propuestas de narración escénica como el espectáculo *Relatos de la risa y la muerte en la Cordillera de los Andes* que Vargas presentó en el teatro Alfil de Madrid en el otoño de 1994 o *Sancocho de cola*, presentado en la *Casa de América*, en Madrid, en marzo de 2004. El trabajo desarrollado por Enrique Vargas es totalmente independiente de las propuestas garzonianas. Según un texto de presentación de los espectáculos de narración, proporcionado por su colaboradora Rosa Romero, se trata de “una creación que desarrolla un lenguaje basado en la búsqueda de lo no dicho. Siguiendo la huella de tradiciones orales ancestrales, pone en escena el Silencio como condición indispensable para una comunicación entre la obra y el público. La palabra sólo será válida si es más elocuente que el silencio”.

¹⁶¹ Para un análisis detallado de la relación entre las universidades colombianas y los nuevos narradores cf. Pérez Beltrán (1999: 43-49).

país del Cono Sur, como por ejemplo en Venezuela¹⁶², de donde procede otro de los renovadores de este arte milenario, Daniel Mato, docente e investigador de la Universidad Central de Venezuela¹⁶³, en un primer momento vinculado a F. Garzón. Impulsó numerosos talleres de narración en su país y escribió varios textos teóricos¹⁶⁴ entre los cuales un manual titulado *Como contar cuentos*, que contiene informaciones sobre formas tradicionales de narrar, como el *rakugo* japonés¹⁶⁵, y sobre el renacimiento del arte de narrar en diversos países de América (Mato, 1991: 17-32).

En Argentina, a la experiencia del *Instituto Summa* se añadieron los talleres de Daniel Mato, Francisco Garzón y Marco Baliani¹⁶⁶, facilitando una primera generación de narradores orales que ya no se

¹⁶² En este país Garzón presentó espectáculos de *N.O.E.* en 1976 y 1979 e impartió un primer taller en 1983 apoyado por el *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)* (Garzón, 1995: 112).

¹⁶³ Hablando de la narración en Venezuela también hay que recordar a la agrupación *Los cuentos de la Vaca Azul*, dirigida por Armando Quintero, que se fundó en 1987.

¹⁶⁴ Recordamos *Narradores en Acción. Problemas Epistemológicos, Consideraciones Teóricas y Observaciones de Campo en Venezuela* (Mato, 1992) y *Cuenteros, Cuentahistorias y Cacheros del Oriente Venezolano: Notas Etnográficas y Discusiones Teóricas* (Mato, 1993).

¹⁶⁵ Sobre la tradición del *rakugo*, cf. Calatayud (2004).

¹⁶⁶ Se trata de un director, actor y narrador italiano que ha participado en la encuesta.

dedicaban exclusivamente a la narración para niños. Algunos son conocidos también en España, como Ana Padovani¹⁶⁷ o José Campanari¹⁶⁸, que desde 1999 se ha afincado en Galicia. La tradición argentina de espectáculos teatrales *unipersonales* ha permitido que la narración oral pueda ser considerada, actualmente, como una de las nuevas tendencias escénicas, al contrario de lo que pasa, como se ha visto, en otros países:

en los años posteriores a la restauración de la democracia en 1983 y en evidente consonancia con el clima social y cultural del momento, surgieron y se consolidaron los espectáculos de narración oral, un género teatral autónomo que constituye la variante más original del nuevo modelo de espectáculos de un solo intérprete de la escena argentina (Trastoy, 2001: 453).

México también cuenta con un movimiento de *cuentaría*¹⁶⁹ muy activo, nacido en parte gracias a talleres impartidos por F. Garzón. Entre

¹⁶⁷ A. Padovani ha participado en la edición de 2002 del Festival *Un Madrid de Cuento* actuando en la Sala Cuarta Pared y suele aparecer en las programaciones del café *Libertad 8* con frecuencia anual.

¹⁶⁸ Éste último ha fundado con Marta Lorente *Cuentos al día*, una revista de información y reflexión sobre la narración oral. Desde 2001 en Argentina existe también otra publicación periódica sobre el mismo tema, el *Boletín de Cuentacuentos*. Las dos revistas disponen de edición electrónica, la dirección de la primera es <http://www.geocities.com/cuentosaldia/>; mientras que la de la segunda se encuentra en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>.

¹⁶⁹ Nombre que se suele emplear en México y otros países latinoamericanos para hablar de narración oral.

los primeros narradores orales se puede recordar a Margarita Heuer y Eduardo Robles, quienes en 1980 empezaron a contar en bibliotecas y teatros y unos años más tarde fundaron la *Asociación Nacional de Cuentacuentos (ASNAC)*, a la que pronto se contrapuso otra asociación, la *Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos (AMENA)*, impulsada por F. Garzón entre la anuencia y la suspicacia de muchos narradores (Argueta, 2003, ed. el.). La sensación es que, en todos los países en los que ha trabajado, el artista y teórico cubano ha jugado un papel importante en la recuperación de lugares y visibilidad para la narración oral, ocupándose sin embargo más del aspecto comercial que del desarrollo de propuestas artísticas personales; además su exigencia de codificar estrictamente la *N.O.E.* y de controlar las actuaciones de otros narradores orales ha creado mucha polémica en el seno del movimiento de narración en algunos países de Latinoamérica y en España afectando así el desarrollo y el enraizamiento de este arte¹⁷⁰.

¹⁷⁰ La narradora argentina Ana M^a Bovo describe de forma hilarante su encuentro, o, mejor dicho, desencuentro, en un festival en Canarias con un “coordinador cubano”, del que no da el nombre, pero en cuyas reglas estrictas es fácil reconocer las propuestas garzonianas (Bovo, 2002: 153-156).

En otros países de Latinoamérica el renacimiento ha sido más tardío¹⁷¹. En Chile, según C. Genovese (1999 y 2002), los narradores orales surgieron a partir de un taller impartido por el narrador venezolano Rubén Martínez, en 1993, en la ciudad de Santiago y desde entonces los grupos de narradores se han multiplicado por todo el país. De todas formas también en Chile ya se conocía la costumbre de contar cuentos para niños en las bibliotecas como atestigua el manual de A. Edwards Valdés, publicado en 1983¹⁷², que, además, amplía los horizontes de la narración oral para niños con respecto a experiencias pasadas al reconocerle una doble función: por un lado, “crear en el niño la apetencia del libro” y por otro, desvinculando la narración de la animación a la lectura, “aprovechar el encantamiento que la narración oral produce en el niño para luego conversar con él en torno a los temas que el cuento nos entrega” (Edwards Valdés, 1983: 15-16).

¹⁷¹ Dejo a un lado las experiencias de narración oral en Brasil ya que no ha habido ningún contacto importante entre los narradores orales de este país y los narradores españoles, al igual que hasta fechas muy recientes en España no se ha sabido mucho sobre las experiencias portuguesas. Sobre Brasil puede consultarse el trabajo del Grupo Morandubetá (2003) y para Portugal el de Almeida (2002).

¹⁷² En este libro la autora relata como instauró esa práctica en una biblioteca de Santiago siguiendo las pautas encontradas en un libro (Mistral, 1979) de la escritora chilena Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura.

Tampoco en Perú hay noticias de nueva narración hasta entrados los años noventa¹⁷³, cuando, en Lima, empieza a trabajar *La Marmita*, un grupo de narradores orales vinculados a las experiencias de la narración oral francesa. En años posteriores, entra en contacto con ellos Marissa Amado, una mujer limeña que, sin embargo, se formó y empezó a trabajar como narradora oral en Madrid con el grupo *Palique*. Desde el año 2000, Amado trabaja en Perú y, en el marco del proyecto de las bibliotecas peruanas *La aventura de Leer*, ha organizado ya tres ediciones del *Festival Internacional de Narración Oral* de Lima, a parte de presentar espectáculos de narración e impartir talleres de la misma¹⁷⁴.

Para noticias sobre la situación de la narración oral en muchos países que no pertenecen a Latinoamérica (de Japón a Israel, pasando por la India) se puede acudir al número monográfico de la revista estadounidense *Storytelling Magazine* 19, de marzo-abril de 2002.

¹⁷³ Marissa Amado testimonia que en cambio hay narración oral de tipo tradicional y cita los concursos de narradores orales (en español y en quechua) organizado en Cuzco por el *Centro Bartolomé de Las Casas* en los años ochenta.

¹⁷⁴ Según testimonios de Magdalena Labarga y Marissa Amado.

2. EL RENACIMIENTO DE LA NARRACIÓN ORAL EN ESPAÑA

2.1. Problemas de definición

Antes de relatar los avatares de la narración oral en España, creo conveniente aclarar algunos problemas relacionados con los términos que se pueden utilizar en castellano para referirse a esta actividad y a las personas que a ella se dedican. La figura del narrador oral suele estar muy anclada al contexto folclórico en el que desarrolla su actividad, cuyos códigos, además, pueden variar notablemente. Así que, en los estudios sobre folclore o literatura oral, suelen encontrarse términos no traducidos (el *seanchaí* irlandés, el *trovero* del sertón brasileño, el *sgrun-mkhan* tibetano, etc.) a los que se acompañan comparaciones genéricas, extrapoladas a su vez de otros contextos concretos (juglar, aedo, etc.). Mario Vargas Llosa escribió una novela de alguna forma dedicada al narrador oral y la tituló *El hablador* (Vargas Llosa, 1987), término con el que, en lugar de utilizar narrador u otras expresiones de uso más frecuente, decidió traducir el original machiguenga que indica la persona

que cuenta y mantiene viva la memoria de esa comunidad indígena de la Amazonía peruana, una especie de contador ambulante, cuyos materiales narrativos van del mito al chismorreo, pasando por la poesía y las técnicas de pesca. Por su parte, Ricardo Güiraldes, al describir las capacidades narrativas de su personaje más inolvidable, escribió que “Don Segundo era un admirable *contador de cuentos*, y su fama de *narrador* daba nuevos prestigios a su ya admirada figura” (Güiraldes,1985: 84)

Por lo que refiere a la actualidad, en España, como ha apuntado Cándido Pazó (2002: 10-11) la definición teórica de la narración oral está aún en plena discusión y esto conlleva una innecesaria y a veces sorprendente multiplicidad de denominaciones con las que es posible referirse a ella¹⁷⁵.

En la encuesta recogía los nombres más utilizados para definir a una persona que se dedicara a narrar cuentos o historias delante de un público y pedía a los encuestados que indicaran la definición (o las

¹⁷⁵ Las mismas bibliotecas públicas dudan sobre cómo definir esta actividad: en el portal de Internet de las bibliotecas públicas españolas *Travesía* se habla de narración oral, pero esta expresión es seguida inmediatamente por un paréntesis aclaratorio, (cuentacuentos). Cf. <http://travesia.mcu.es/album.asp>. En el *Diccionario de la Real Academia* (2001) no encontramos una definición específica de la expresión *narración oral*, sin embargo creo que es la más apropiada, puesto que, según el citado diccionario, la *narración* es el hecho de *narrar* (es decir “contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios”), y la definición de *oral* es “que se manifiesta o produce con la boca o mediante la palabra hablada”.

definiciones) que suelen aplicar a su actividad. La mayoría indicaron el término “narrador oral” (15 preferencias), inmediatamente seguido por el neologismo “cuentacuentos” (13), los términos cuentista, cuentero y contador (o “contador de historias”) fueron señalados por cinco personas, mientras otras cuatro se reconocieron en la definición de “actor” y otras añadieron nuevas definiciones como “Adaptador de historia”, “trajinante de cuentos” o “narrador de cuentos”. Aunque no lo indique en el cuestionario, el argentino José Campanari se define también *cuentautor*, un original juego de palabras con el que subraya que cuenta sólo historias de creación propia.

Según algunos de los encuestados, el término *cuentacuentos* es apropiado únicamente para la narración dedicada a los niños. De todas formas este neologismo, que no aparece en la última edición del Diccionario de la Real Academia Española, no es una invención demasiado reciente¹⁷⁶. Actualmente se utiliza de forma indiferenciada para indicar la actividad en si misma, un espectáculo o la persona que

¹⁷⁶ Ana Pelegrín publicó en los años ochenta *Cuentacuentos Baltasar* (1983), en 1980 salió una antología de cuentos titulada *Cuentacuentos. Una colección de cuentos para ser contados* (Ventura y Durán, 1999) y el término aparece a secas como título de un libro de relatos literarios de Tomás Borrás, publicado en 1948. Actualmente se utiliza de forma indiferenciada para indicar la actividad en si misma, un espectáculo o la persona que cuenta y empieza a tener cierta difusión:

cuenta y empieza a tener cierta difusión¹⁷⁷, sin embargo provoca en algunos de los contadores encuestados una clara repulsa, al igual que la palabra “cuentista”. Quico Cadaval, uno de los representantes más conocidos de la *nueva narración*, rechaza de plano la palabra *cuentacuentos*, argumentando que “ademais de cacofónica é umha infeliz traducçom da inglesa *storyteller*, que é bem bonita. Mas sobre tudo, rejeito-a porque a sua pronúncia enche-me o auditório de meninhos” (Cadaval, 2002: 21). Según Cadaval, en Valencia se está difundiendo el neologismo *contacontari*, mientras que en Cataluña se empieza a utilizar *explicacontes* (Vilavedra y López Silva, 2003: 64). Por lo que se refiere a *cuentista* para indicar a una persona que narra de viva voz, se trata de un término que tiene cierta tradición, ya que se remonta por lo menos a A.

¹⁷⁷ Como ejemplo, el responsable de la versión española de *Conversaciones con Peter Brook* lo utiliza como traducción del original inglés *storyteller* (Croyden, 2005: 198), mientras que el libro de memorias de Dario Fo *Il paese dei mezaràt* ha sido publicado en España por la editorial Seix Barral con el título *El país de los cuentacuentos*. *Mezaràt* en realidad no significa narrador: "In lombardo, soprattutto sul lago Maggiore, "mezaràt" significa mezzo-topo, quindi il paese dei mezaràt sarebbe il paese dei pipistrelli, mentre a Milano si dice "rata-vula", ovvero il topo che vola. Ad ogni modo è un termine che si riferisce alla gente di Porto Valtravaglia che lavorava soprattutto di notte, perché erano soffiatori di vetro, pescatori e contrabbandieri. Insomma, Porto Valtravaglia è un paese in cui i bar e le osterie non chiudevano mai, non avevano neanche le porte, non avevano un ingresso principale. Io sono cresciuto lì, in un paese dove c'erano persone che provenivano da tutta Europa, dalla Francia, dalla Germania, dalla Spagna, perfino dall'Oriente, ognuno con una tecnica diversa di soffiatura del vetro"(afirmación de Dario Fo. Cf. <http://www.carmillaonline.com/archives/2004/07/000903.html>).

Machado y Álvarez (1981: 29-34) y fue posteriormente utilizado por A. M. Espinosa (1946: 15)¹⁷⁸.

Tal disparidad de opiniones refleja las distintas posturas frente a este nuevo, y al mismo tiempo viejo, arte u oficio¹⁷⁹. Para Ana Pelegrín el término *cuentacuentos* representa “una invención apropiada para las nuevas metamorfosis”¹⁸⁰ de la narración oral. La estudiosa, además, recuerda que en la Edad Media hubo una gran variedad de nombres para definir a los juglares (*segreres, remedadores, ministriles, bufones, cazurros, zamarrones, etc.*)¹⁸¹.

¹⁷⁸ También M. Chevalier emplea el término *cuentista* con este significado (1999: 122). En el *Diccionario de la Real Academia*, *cuentista* tiene tres acepciones: “dícese de la persona que acostumbra a contar enredos, chismes o embustes/ Persona que suele narrar o escribir cuentos/ Persona que por vanidad u otro motivo semejante exagera o falsea la realidad” (*D.R.A.E.*, 2001, s. v.).

¹⁷⁹ Puede ser interesante señalar que encontramos cierta indecisión en el uso de un término u otro también en estudiosos de folclore y cultura popular. En un artículo J. M. Estévez Saá (2001) utiliza alternativamente *narrador de cuentos, narrador de historias, contador de cuentos* para acabar adoptando el término *relator* que, por citar un campo de estudio bastante alejado, aparece también con el mismo sentido en un artículo sobre los vínculos entre la oralidad tradicional y los relatos zapatistas del Subcomandante Marcos (Maldonado, 2001).

¹⁸⁰ Conversación mantenida el 14 de noviembre de 2003.

¹⁸¹ Sobre los nombres utilizados para la juglaría ibérica véase el clásico estudio de Menéndez Pidal (1991⁹). Stegagno Picchio (1977) en cambio subrayó que este “disagio definitorio”, según palabras de la estudiosa, se extiende en todo el ámbito europeo. Véase también el capítulo que Zumthor dedica a juglares, recitadores y lectores en su libro *La letra y la voz en la “literatura” medieval* (Zumthor, 1989: 65-88).

A lo largo de la presente Tesis doctoral utilizaré indistintamente los términos narrador, narrador oral, contador de historias y cuentista para referirme a los protagonistas de mi investigación, evitando en cambio el término *cuentacuentos*, porque comparto la idea de que tiene una connotación muy infantil y, además, me parece que no refleja los distintos tipos de materiales narrativos utilizados por los narradores orales, que, evidentemente, no se limitan a los *cuentos*¹⁸². Cuando sea necesario distinguiré entre narradores tradicionales y *nuevos narradores*, queriendo indicar, con el segundo término, a los cuentistas que no están vinculados directamente con la tradición oral, pueden ser autores de sus propias narraciones y suelen tener, como mínimo, cierta familiaridad con lo escrito, representando los libros una de las fuentes de su repertorio. Sé que existe también la costumbre de definir a estos contadores como *neonarradores* o *narradores urbanos*, pero me parece que estas etiquetas son más limitadas.

¹⁸² La idea de que la narración oral es, sobre todo, narración de cuentos y, en especial, de cuentos maravillosos se remonta al siglo XIX, pero Rudolph Schenda ha denunciado que, en realidad, los géneros narrativos orales eran muy numerosos y el cuento maravilloso jugaba “un ruolo in sottordine” (Schenda, 1985: 77) entre leyendas, anécdotas, cuentos de aventuras, historias cotidianas de muerte y enfermedad, etc.

2. 2. Algunos antecedentes

En España, en los años treinta, empezó a difundirse la costumbre escandinava y anglosajona de la *Hora del Cuento*. Una de las protagonistas de este movimiento fue *Elena Fortún*¹⁸³, muy consciente de que esta invención pedagógica de las escuelas y bibliotecas norteamericanas representaba una novedad valiosa¹⁸⁴:

Hemos olvidado el arte de contar cuentos. El cine, el teatro, la vida social y las distracciones de todas clases, nos han alejado de la dulce intimidad del hogar. [...]

He aquí una asignatura olvidada en la escuela, para las futuras madres, o como base de una profesión deliciosamente femenina que ya existe en Norteamérica. Narradora de cuentos infantiles.

La señorita narradora va a contar cuentos a los asilos, a los colegios, a los hospitales y a los parques públicos, donde ya está establecida “la hora del cuento” (Fortún, 1991: 23).

¹⁸³ Pseudónimo literario de Encarnación Aragonese Urquijo, creadora del personaje de Celia y renovadora de la literatura infantil española, junto con *Antoniorrobes* (A. J. Robles Soler) entre otros (Bravo-Villasante, 1991; Dorao, 1999). La fuerte vinculación con la narración oral de las obras escritas de esta autora ha sido estudiada por J. García Padrino que subrayó el afán de *Elena Fortún* “para dotar a sus cuentos breves de un aire tradicional, propio de la transmisión oral: intercala numerosas apelaciones al imaginario auditorio y busca para iniciar y terminar los relatos las fórmulas propias de la narrativa folclórica” (García Padrino, 1986: 33). En la entrevista Ana Pelegrín señala que también *Antoniorrobes* volvió a unir cuento y oralidad al preparar una serie de cuentos de cinco minutos para la radio, en la etapa de su exilio mexicano.

¹⁸⁴ En 1934 llegó a hacerse cargo de unas clases para futuras bibliotecarias sobre la manera de contar cuentos infantiles (Dorao, 1999: 106).

En 1941, *Elena Fortún* (1991) publicó un manual en el que recogía consejos sobre cómo adaptar los cuentos para ser contados y cómo se debe contar un cuento, a parte de ofrecer una antología de cuentos *contables* divididos por edades¹⁸⁵.

A pesar de los avatares de la guerra civil (que obligó a *Elena Fortún* a exiliarse en Argentina) la *Hora del Cuento* no cayó en el olvido. En Barcelona, en los años cuarenta, Concepción Carreras creó la costumbre de narrar cuentos a los niños en la biblioteca de la Santa Creu (Carrasco, 1996: 16) y, años más tarde, la escritora Montserrat del Amo, que ya estaba contando cuentos en las Bibliotecas Populares de Madrid, escribe a petición del Servicio Nacional de Lectura un manual titulado *La hora del cuento* (1964), que se publicó dentro de la colección de Breviarios de la Biblioteca Pública Municipal¹⁸⁶. En él la narración oral

¹⁸⁵ Muchos narradores orales siguen contando en la actualidad varios de los cuentos escogidos por *E. Fortún*, como *La boda de mi tío Perico*, *Epaminondas y su madrina* o *Blancaflor*. Es curioso notar cómo el género *manual de narración oral* suele prever una sección más o menos extensa dedicada a una antología de cuentos *contables*. Como ejemplos recientes cf. Jiménez Frías (2001); Herreros Ferreira y Martínez Martínez (2002), que aconsejan textos de procedencia sobre todo literaria (relatos de A. Bierce, B. Cendrars, R. Darío, A. Monterroso, etc.) y Ortiz (2002), que dispone de un CD con las grabaciones de los textos aconsejados.

¹⁸⁶ El libro está actualmente agotado y Montserrat del Amo declara en el cuestionario que lo considera “obsoleto”, pero en su momento fue una de las escasas ayudas para maestras y bibliotecarias, junto con la traducción que publicó en 1965 la editorial Nova

se presenta exclusivamente como un medio de fomentar la lectura: “No se trata simplemente de relatar un argumento, hacer reír y emocionar a los oyentes, sino de comunicarles una experiencia de lector” (Amo, 1970: 6). Aunque la autora se demuestra perfectamente consciente de las características dialógicas y de recreación artísticas que son propias del relato de viva voz, “El niño es conciente de un hecho real: algo que no existía anteriormente en la forma en que él lo recibe, se está creando en su presencia” (Amo, 1970: 8), no llega sin embargo a atribuirle un valor intrínseco, independiente de la función que “enlaza con el libro directamente” (Amo, 1970: 9).

La literatura escrita tiene indudablemente otro tipo de función en las experiencias de Antonio Rodríguez Almodóvar y de Ana Pelegrín, quienes, desde perspectivas y métodos distintos, representaron un vigoroso y novedoso impulso para la narración oral en los años ochenta del siglo XX¹⁸⁷. El primero, importante estudioso y recopilador de

Terra de un manual de la norteamericana Sara Cone Bryant (1995), libro que tuvo una extraordinaria difusión.

¹⁸⁷ En los años setenta hubo algún experimento aislado, como *Los martes de cantar y contar*, promovidos por Federico Martín en la escuela *Trabenco* (Madrid), que invitó a los abuelos de los alumnos a que acudieran al aula para contar historias y cantar romances (Pelegrín, 1982: 72-72; Carrasco, 1996: 19).

cuentos populares españoles¹⁸⁸, llegó a asumir en primera persona la narración oral de forma casual hace quince años, según cuenta en el cuestionario:

en realidad yo me inicié en esto por casualidad, a petición de unos niños en un colegio donde fui a firmar ejemplares de mis cuentos (colección de La Media Lunita), pues fueron ellos los que me pidieron que les contara. A partir de ahí, todo ha ido de manera natural y espontánea (cuestionario E-29).

Ana Pelegrín, colaboradora de Diego Catalán, en el Seminario Menéndez Pidal, empezó interesándose por los romances, pero en el marco de una recuperación de la memoria tradicional literaria el paso a los cuentos fue algo natural y casi obligado. Conjugando su trabajo de campo como recopiladora de romances, canciones, cuentos y retahílas con sus estudios de teatro y literatura y con su cercanía al movimiento de renovación pedagógica¹⁸⁹, tan activo en esos años, Ana Pelegrín, junto con un grupo de personas procedentes de sus talleres de expresión oral,

¹⁸⁸ Entre sus publicaciones sobre el tema conviene recordar *Cuentos al amor de la lumbre* (Rodríguez Almodóvar, 1983), *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* (Rodríguez Almodóvar, 1989) y *Literatura infantil de tradición popular* (Rodríguez Almodóvar, 1993) y *Cuentos populares españoles* (2002).

¹⁸⁹ A. Pelegrín, al igual que A. Rodríguez Almodóvar y F. Martín, perteneció a *Acción Educativa* (Carrasco, 1996: 17).

colaboró con las Bibliotecas Municipales de Madrid en los años ochenta, organizando espectáculos infantiles de cuentos bien populares bien literarios¹⁹⁰ y publicó, en 1982, un libro sobre narración oral tradicional¹⁹¹ (Pelegrín, 2004).

En otros lugares de España también se han dado experiencias de narración oral vinculadas a la *nueva* pedagogía; baste citar a Pep Durán, librero barcelonés que desde hace treinta años se dedica a la animación a la lectura¹⁹², a Roser Ros, escritora y pedagoga que lleva más de veinte años en el mundo de la narración oral o a la entonces maestra y narradora vasca Virginia Imaz, que empezó a contar cuentos en el aula y en la biblioteca en 1984. El nuevo interés por la oralidad propio de esos años se puede rastrear también en obras como *El cuento de nunca acabar*, de C. Martín Gaité, aparecido en 1983, en el que muchas consideraciones sobre

¹⁹⁰ La autora recuerda un monográfico sobre Cortázar en el que además de contar cuentos de la obra *Historias de Cronopios y Famas* se utilizaba el esquema de la rayuela como hilo conductor.

¹⁹¹ Entre los libros de Ana Pelegrín sobre tradiciones orales y populares, hay que recordar también *Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura* (Pelegrín, 1990), *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahilas* (Pelegrín, 1996), *Repertorio de antiguos juegos infantiles: tradición y literatura hispánica* (Pelegrín, 1998), *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987* (Pelegrín, 2000).

¹⁹² Para noticias sobre la actividad de Pep Durán, cf. Cruz (2005).

el narrar en general toman como punto de partida lo que la autora define “narración hablada” (Martín Gaité, 1997: 126).

2.3. Los años noventa

2.3.1. Los nuevos narradores españoles

En estos años hay dos fenómenos que favorecen un *boom* del cuento relatado oralmente: por un lado, la Biblioteca Pública de Guadalajara lanza la experiencia del *Maratón de cuentos*¹⁹³, que obtiene

¹⁹³ Como cuenta Blanca Calvo (2002), el primer *Maratón de cuentos* de Guadalajara tuvo lugar el 23 de abril de 1992, con ocasión de la primera feria del libro de la ciudad y fue promovido por el Ayuntamiento. Desde entonces hasta hoy los ciudadanos de Guadalajara son los protagonistas de una fiesta de la palabra en la que personas de las procedencias socioculturales más dispares cuentan historias (respetando la única regla impuesta por los organizadores: no se puede leer), junto con ciudadanos anónimos cuentan también escritores conocidos (Bueno Vallejo y José Luis Sampedro están entre los que han participado). Desde 1993 se hizo cargo del *Maratón* el equipo de la Biblioteca Pública de Guadalajara y la Asociación Seminario de Literatura Infantil y Juvenil. Actualmente el *Maratón* se celebra el tercer fin de semana de junio, dura cuarenta y seis horas y paralelamente se organizan múltiples eventos y actividades relacionadas con la narración oral, como un *Festival de Narración Oral Profesional* (que ha llegado a la séptima edición), conferencias sobre el mundo del cuento y cursos de narración, etc. En 2001 se celebró también un Congreso Internacional sobre *Narración Oral* en el que, por un lado, participaron estudiosos de la talla de J. Goody y, por otro, se aprovechó la presencia de narradores procedentes de todos los países de la Unión Europea para estudiar las coincidencias y las peculiaridades de los movimientos nacionales de narración oral. Gracias al Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Guadalajara los narradores españoles cuentan con un catálogo renovado con cadencia trienal, la última edición se puede consultar en Internet: <http://www.maratondelos cuentos.org/centro/catalogo/catalogo.htm>.

inmediatamente la atención de los medios de comunicación, y por otro F. Garzón empieza a impartir talleres de *N.O.E.* El primero se desarrolló en el ámbito del *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*¹⁹⁴, en 1989, y de él nació en España el primer grupo de narradores orales desvinculados de las bibliotecas u otras realidades pedagógicas, el grupo Shamán¹⁹⁵ (Manteca Parada, 2002: 11), que sigue en activo y entre cuyos miembros se cuenta Manuel Sánchez Cerpa, uno de los narradores encuestados. De todas formas, en Andalucía ya en los años ochenta había personas interesadas en un trabajo escénico basado en la oralidad en un sentido amplio, como Javier Tárrega, *Giróvago*, que, en 1982, empezó a proponer espectáculos en los que mezclaba romances, historias versificadas y cuentos populares¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Con respecto a Cádiz como sitio señero en la recuperación de la narración oral, es curioso notar que en un opúsculo sobre narración, escrito en los años setenta, se puede leer: “Si recorremos los pueblos de España, en especial Andalucía, encontraremos, *sobre todo en Cádiz*, multitud de narradoras” (Torralba Peñaranda, 1973: 6; la cursiva es mía).

¹⁹⁵ Para más información sobre la actividad de este grupo se puede consultar su página web <http://leo.worldonline.es/nuelsanc/ANTIGUO.htm>, en la que se pueden leer algunos artículos teóricos sobre *narración oral escénica* firmados por F. Garzón, miembros del grupo Shamán y el narrador colombiano Diego Parra.

¹⁹⁶ Javier Tárrega es también el coordinador de las *Jornadas sobre la oralidad* que se celebran en Granada con periodicidad bianual y convocan a referentes de la cultura española como pueden ser, en distintos campos, A. García Calvo, J. Monleón o L. Díaz G. Viana (ponentes de la edición del 2002).

Si la posibilidad de transmitir conocimientos propia de la narración oral, unida a su empleo como herramientas de animación a la lectura, era lo que se valoraba en las bibliotecas, la faceta más lúdica del hecho de narrar encontró, en cambio, su lugar en los escenarios de cafés, bares y pequeños teatros¹⁹⁷, a principios de los años noventa. Entre las primeras experiencias se cuenta el madrileño *Café Libertad 8* que en 1992 (y hasta hoy) amplía su oferta de palabra hablada de los cantautores (siempre presentes en su programación) a los narradores orales, invitando al grupo de narradores *Cuanto cuento*¹⁹⁸ a subirse al escenario. En el mismo año, la sala teatral Cuarta Pared empezó a programar veladas de cuentos para adultos organizadas por el grupo *Palique*¹⁹⁹, bajo el lema *Cuentos contra el olvido*, en el espacio de la cafetería²⁰⁰. Desde entonces

¹⁹⁷ Lugares que corresponden a los que señala P. Zumthor (1991: 161-166) como reductos característicos de la poesía oral en la tradición de las costumbres urbanas de Europa Occidental desde el final de la Edad Media.

¹⁹⁸ Se trata de un colectivo muy activo en Madrid y alrededores, que nació de un taller de F. Garzón Céspedes. A él pertenece Mercedes Carrión, una de las encuestadas.

¹⁹⁹ Integrado, entre otros, por Magdalena Labarga y *Cébel* que han contestado al cuestionario. En la temporada 1994-95 *Palique* también contó cuentos en la madrileña Sala Triángulo.

²⁰⁰ Esta posición ambigua con respecto a la narración oral, a la que se ofrece un espacio, pero no la sala, de los artistas vinculados a la *Cuarta pared*, creo que se refleja en una de las obras de más éxito comercial de este colectivo teatral. En efecto, *Las manos* (1999) de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe, utiliza, sobre todo en el principio, la cercanía y la calidez de la relación que tiene el narrador oral con su público,

la narración oral se transforma en algo *à la page* en muchos ambientes sociales y conquista un nuevo peso en algunas realidades autonómicas, como en Galicia puesto que ahí, como apunta el narrador Cándido Pazó²⁰¹, “el empeño por la normalización lingüística hace que todo lo que tenga que ver con la palabra y sus diversos usos cobre una gran relevancia.” (cuest. E-25). Además, en el caso gallego, no hay que olvidar que los narradores orales son un tipo de mediador cultural muy utilizado por el sistema educativo y las bibliotecas en su empeño en brindar apoyo al libro infantil y juvenil escrito en gallego²⁰², para asegurar su supervivencia y el desarrollo de un mercado editorial rentable (Neira Cruz, 2002: 71).

pero a lo largo del espectáculo no se renueva la apuesta, seguramente por cierto desprecio hacia las posibilidades del teatro narrativo, del que los autores parecen desconocer las posibilidades evocativas. Sobre *Las manos* y la *Trilogía de la Juventud*, de la que la primera forma parte, cf. Oliva (2004: 221 y 246).

²⁰¹ Cándido Pazó es también autor, actor y director de teatro (vinculado al Centro Dramático Galego).

²⁰² En el caso gallego, además, se vuelve más patente un fenómeno que es propio de todas las literaturas infantiles y juveniles en España, es decir la gran deuda con las historias de tradición oral (Requeixo, 2002: 220) y la adaptación del cuento tradicional a los nuevos imaginarios de ficción que se realizó en los años setenta y ochenta del siglo XX, años en los que las editoriales empezaron a apoyar la difusión del libro infantil en España (Casanueva Hernández, 2003).

En la actualidad, los narradores orales, profesionales o semiprofesionales, superan con creces el centenar. Los caminos a través de los cuales han llegado a la narración son muy variados y dependen, en parte, de la época en la que han empezado: la mayoría de los narradores que ejercen este oficio desde hace más de quince años se declaran autodidactas o seguidores de una tradición familiar²⁰³, como Estrella Ortiz que en el cuestionario narra que empezó a contar sin haber presenciado nunca la actuación de ningún narrador profesional y en su manual afirma:

cuando comencé a contar cuentos no resultaba nada fácil encontrar libros que hablasen sobre narración oral. Me siento en deuda con Ana Pelegrín, Antonio Rodríguez Almodóvar y Sara Cone Bryant, que en aquel tiempo me acompañaron sin saberlo (Ortiz, 2002: 14).

En cambio, Carles García Domingo explica que

en mi familia materna hace años que se desempeñó el oficio de buhoneros y eso ha hecho que sea habitual el hábito de la narración en las diversas reuniones familiares. Ese interés

²⁰³ No es el caso de *Cébel* que participó en un curso de expresión oral organizado a finales de los años setenta por Ana Pelegrín. Más adelante se analizará cómo la tradición familiar y el entorno en el que uno se movió en la infancia suelen representar dos componentes fundamentales en la formación de muchos narradores: “La mayoría de los cuenteros cree que su vocación partió de escuchar cuentos a madres, tías y abuelas. O de intuir secretos en el relato familiar” (Villalba, 2000). Cf. también Martín Gaité (1997: 13-14) y Campanari (2002: 22). Sobre aprendizaje y práctica profesional de artes orales cf. Zumthor (1991: 227-28) y Di Palma (1991: 51-58).

previo se concretó cuando conocí a personas que trabajaban en bibliotecas con animación lectora y me pidieron colaborar con ellos. (...) Comencé narrando como había visto hacer en mi familia materna y posteriormente he ido incorporando cosas de forma autodidáctica (como el movimiento o la adaptación de los cuentos tradicionales) (cuestionario 15).

En otros casos, la formación o los recursos reconocidos proceden de otros campos: sobre todo el teatro (Pep Durán, Peter Yde, etc.) o la filología (Rodríguez Almodóvar).

En cambio los narradores que no tienen más de doce o trece años de experiencia suelen haberse iniciado en el arte de narrar gracias a un taller o un curso específico²⁰⁴. Hay que reconocer que en este campo es indudable la influencia ejercida por el cubano F. Garzón Céspedes a través de sus talleres y los espacios escénicos de narración por él controlados, como el Centro Cultural de la Villa de Madrid en el que se programa una *Muestra Internacional de Narración Oral Escénica* desde 1990. De las contestaciones a la encuesta podemos destacar que doce de los treinta y cinco encuestados indican que para formarse como

²⁰⁴ No es el caso de Quico Cadaval, el más antiguo de los *nuevos narradores gallegos*, a parte de actor y director de teatro, que llegó a la narración escénica en 1994 cuando se vio obligado a suplir la falta de un espectáculo prometido subiendo al escenario de la Sala Galán de Santiago de Compostela para contar esas mismas historias que solía contar “nas sobremesas e nas esmorgas” (Cadaval, 2002: 20).

narradores orales asistieron a talleres específicos de narración²⁰⁵ y citan como responsables de dichos talleres a F. Garzón Céspedes, Daniel Mato, Mercedes Carrión, Magdalena Labarga, José Campanari, Ana G. Castellanos y Tim Bowley²⁰⁶.

Otro fenómeno interesante consiste en que esta reinvención del oficio del narrador, que implica tanto la forma de contar, como los cuentos *contables* y, no por último menos importante, la relación con el público, ha originado, en España, el nacimiento de agrupaciones de narradores.

Aunque la narración es una actividad muy individualista y el narrador oral suele ser una figura solitaria existen testimonios de que, también en contextos tradicionales, existían o existen casos y tradiciones de colaboración entre narradores: G. Calame-Griaule señala el caso de un

²⁰⁵ Muchas instituciones organizan cursos y seminarios de narración oral, bien con fines artísticos bien con intenciones pedagógicas, desde la *R.E.S.A.D.* (que en 2001 organizó un seminario bajo la supervisión de J. Monleón y con la participación de Antonio González, de *La Carátula* de Elche) a los Centros de Apoyo al Profesorado, el sindicato Comisiones Obreras, las Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid, la Fundación Germán Ruipérez o la Universidad Complutense de Madrid (en el marco de la *Muestra Iberoamericana de N.O.E. "Contar con la Complutense"*).

²⁰⁶ Este narrador inglés suele contar en España en su idioma materno, al lado de la narradora gallega Casilda Regueiro que traduce los cuentos al español, jugando sobre las diferencias de ritmo y de tono entre los dos idiomas y de las formas de narrar de cada uno.

conteur forgeron (categoría de narradores africanos) que contaba interactuando con un hermano suyo, con el que creaba una especie de juego teatral ritualizado (Calame-Griaule, 1991: 162), mientras que Lidia Beduschi aporta un testimonio parecido para Italia (Beduschi, 1987: 49) y Nacer Khémir (escritor, narrador y director de cine de origen tunecino) cita también una forma de contar entre dos personas, según él muy difundida en el mundo islámico (Khémir, 2000: 128).

De los treinta y cinco narradores españoles encuestados, veinte forman parte de un grupo o una asociación. Las motivaciones principales son la escasez de formación y repertorio en el momento de empezar la actividad²⁰⁷, como es el caso de Magdalena Labarga: “Era lo mejor cuando comenzaba porque no tenía ni la capacidad ni el repertorio suficiente para mantener la atención del público durante una hora” (cuest. E-20), la necesidad de compartir vivencias e intercambiar ideas (Marta Guijarro, Mercedes Carrión) o la convicción de que el grupo es una ocasión de crecimiento: según *Cristina Mirinda* “contar en solitario no permite crecer tanto como narrador” (cuest. E-22), mientras Roser Ros,

²⁰⁷ Teniendo en cuenta que varios narradores, sobre todo madrileños, se iniciaron en el arte de narrar en los talleres de Francisco Garzón, conviene recordar que el teórico cubano sugiere siempre a sus alumnos que se organicen en grupos de narradores.

narradora con experiencia y amplio repertorio, ha fundado la *Associació de Narradores i Narradors*²⁰⁸, porque cree que “es mejor participar en un colectivo para formarse y aumentar día a día la exigencia de nuestra función comunicativa social y lúdica” (cuest. E-31). Con el paso del tiempo, los integrantes de algunos grupos se han desvinculado artísticamente entre sí, pero se mantienen unidos en la tarea de programar espectáculos de narración oral en algún *pub* u otro lugar, cómo es el caso del madrileño grupo *Griott*²⁰⁹, que desde hace años gestiona la programación del Café de La Palma, pero sus miembros sólo de vez en cuando presentan propuestas artísticas comunes.

Por otra parte, algunos narradores notan el potencial escénico que nace de la colaboración con otros narradores o la posibilidad de experimentar nuevos ritmos y contrapuntos²¹⁰.

²⁰⁸ La *ANIN* no es estrictamente un grupo artístico, sino una asociación que fue fundada en 1998 con la intención de tejer redes entre los narradores, abrir espacios de reflexión y formación y promover el hecho narrativo. Tiene su sede en el Museo Etnológico de Barcelona y dispone de una página *web* (<http://www.anincat.org>), en la que se puede consultar su revista digital *N. Narradors i narració*. Cf. también Caballer (2004).

²⁰⁹ Al que pertenece Ana Cristina Ferreros Ferreiras, que ha participado en la encuesta.

²¹⁰ En general las colaboraciones artísticas se concretan en espectáculos en los que los narradores se turnan en el escenario, aunque existan también algunas obras en las que dos artistas comparten el espacio escénico por lo menos en algunos momentos. Es el caso de *Niñas malas, mujeres perversas*, de Marissa Amado y Magdalena Labarga (estrenado, en 1994, en la madrileña sala *Cuarta Pared*).

Por lo que se refiere a Italia, adelanto que prácticamente no existen grupos ni asociaciones de narradores²¹¹, sin embargo parecen frecuentes las colaboraciones y los contactos entre narradores²¹², gracias a sintonías nacidas, sobre todo, en ámbito teatral. Además hay que subrayar que muchos narradores pertenecen o pertenecieron a grupos teatrales, como se verá en el capítulo IV.

En mi opinión, el grupo de narradores tiene, además de las ya indicadas, la función de hacer de *contexto de oralidad*, es decir ser el lugar en el que el narrador puede contar de manera informal sus narraciones que se entrecruzan con las de otros, permitiendo un crecimiento mutuo. Sustituye, de alguna forma, la complicidad y la identificación que puede existir entre un narrador de tipo tradicional y su comunidad y ayuda a que cada uno reflexione sobre su labor, a partir del espejo que le ofrecen los otros miembros del grupo.

²¹¹ Puede citarse como excepción la asociación cultural *Narramondo*, dirigida por Nicola Panelli y que reúne una serie de artistas toscanos (cf. <http://www.narramondo.it>).

²¹² Ascanio Celestini, por ejemplo, ha escrito para la también narradora Veronica Cruciani, *Le nozze di Antigone*, un monólogo que recrea el mito de Antígona, ambientándolo en la época contemporánea. Análogamente también el narrador español Quico Cadaval, junto con Xavier Lama, ha escrito una recreación teatral del mito, *Memoria de Antígona*. Es curioso notar cómo la Antígona de Sófocles ha sido “il testo talismanico di tutta la corrente principale del romanticismo europeo” (Steiner, 1996: 175), así que el interés de los *nuevos narradores* por este mito parece reafirmar cierta coincidencia entre la nueva oralidad y el movimiento cultural que en el pasado idealizó lo oral.

2.3.2. Espacios y festivales de narración

Si en el pasado más remoto que el de la *Hora del Cuento* la narración tenía sus lugares privilegiados en la corte, la sala de las damas, la plaza de la ciudad, el brocal del pozo o la iglesia (Zumthor, 1989: 89), actualmente los espacios en los que tiene cabida la narración oral son sumamente heterogéneos²¹³. De las contestaciones al cuestionario resulta la lista siguiente: teatros, festivales, bibliotecas²¹⁴, centros culturales, cafés, pubs, ferias del libro, librerías, universidades, congresos y encuentros de profesionales, actos de empresa, actos políticos, fiestas de barrio, actos de ONG, centros de la tercera edad, parques y albergues para

²¹³ Como afirmó Thompson, a propósito de la narración de cuentos populares en contextos tradicionales, “molte e svariante sono le condizioni favorevoli alla narrazione e all’audizione di fiabe” (Thompson, 1979: 610). En Cerdeña, los cuentos populares podían tener denominaciones distintas según los lugares en los que se contaban: *contu de bixinau* (cuento de vecinos, que solían contarse por la calle), *contu de forredda* (cuento “al amor de la lumbre”), *contu de pinnetta* (cuento de la cabaña), *contu de conch’e lettu* (cuento de la cabecera de la cama), *contu de is quattru grifonisi* (cuento de los cuatro grifos, es decir, del lavadero), *contu de imbragadura* (cuento de borrachera, de taberna), etc. (cf. Addari Rapallo, 2000: 65). Por supuesto, en cada contexto la tipología de los cuentos solía variar. Sobre contextos tradicionales propicios a la narración y al canto, cf. también Navarro Salazar (1983: 30-31 y 1987: 63).

²¹⁴ La *Hora del Cuento* sigue vigente y son cada vez más las bibliotecas españolas que la programan entre sus actividades de animación a la lectura.

peregrinos²¹⁵. Por otro lado, Ana Cristina Herreros indica, entre los lugares en los que cuenta habitualmente, una *Bebeteca* para niños de 0 a 2 años. Aunque ningún narrador lo recuerde en el cuestionario, los hospitales y las cárceles son instituciones que también suelen contratar espectáculos de narración y los museos empiezan a proponer espectáculos entre la narración y la didáctica²¹⁶. También hay programas de radio o de televisión que acogen, de forma esporádica o continuada, a narradores orales²¹⁷. Curiosamente no son muchos los narradores que admiten contar en reuniones privadas²¹⁸, como si su forma de narrar no se adaptara bien a una cercanía demasiado íntima.

²¹⁵ Boniface Ofogo Nkama (2002: 26) narra que se le pidió contar en las campañas de apostolado de la Iglesia Evangélica, hecho que nunca llegó a realizarse. Como simple curiosidad sobre la vinculación entre narración y experiencias religiosas se puede apuntar que en Italia, según su propio testimonio, el narrador Roberto Anglisani ha impartido talleres de narración oral para franciscanos deseosos de volver a utilizar un instrumento tan característico de la predicación de las órdenes mendicantes en la Edad Media (Zumthor, 1989: 91 y 289). Recientemente se han publicado también las actas de un congreso en el que se han analizado las relaciones entre la predicación, la literatura, la narración oral y el teatro (Auzzas, 2003).

²¹⁶ Cf. la programación del 2005 del Museo Arqueológico y del Museo de las Telecomunicaciones de Madrid.

²¹⁷ Un ejemplo especialmente logrado fue el programa de TVG *Apaga a luz*, en el que se intercalaban cuentos y música folk.

²¹⁸ Sólo once de los treinta y cinco encuestados ha marcado esta casilla y, en algunos casos, matizando que para ellos representa una práctica poco frecuente.

En la mayoría de los lugares en los que se presentan espectáculos de narración oral, los espectadores no tienen que pagar una entrada para poder asistir. En el caso de los bares y los pubs, es frecuente la práctica de exigir un suplemento junto con la primera consumición. En este aspecto, la narración oral se encuentra hermanada con otros géneros escénicos, como el cabaret o el café-teatro, en los que, aunque el espectador colabore económicamente²¹⁹, el hecho de que no se trate de una entrada contribuye a crear más cercanía entre el público y el artista.

Actualmente en España se celebran una gran cantidad de festivales, jornadas o encuentros de narración oral, cuentos o incluso “artes de la oralidad” en su conjunto como las jornadas que se organizan en Huesca²²⁰, paralelamente a la Feria del Libro, y que en el 2005 han llegado a su sexta edición. Estas manifestaciones se reparten por toda la península desde grandes ciudades como Madrid (donde el festival *Un Madrid de Cuento* ha cumplido once años en 2004) o Barcelona (donde se celebra el *Festival de la Paraula*²²¹) a pequeños ayuntamientos como la

²¹⁹ Cf. Fazio (2001: 902, 904 y 907).

²²⁰ No se trata de una experiencia aislada: en Montreal se organiza el *Festival Voix d'Amérique*, en el que caben diversas artes orales, mientras en Rennes se celebra *Mythos. Festival des Arts de la Parole*.

²²¹ Vinculado al *Festival Internacional de la Oralidad* de Elche.

villa canaria de Agüimes donde se ha llegado a la XIII edición del festival internacional de narración *Cuenta con Agüimes*²²². Las contestaciones de los cuestionarios dan la lista siguiente, por lo que se refiere a España y a parte de los festivales ya nombrados: *En Úbeda se cuenta* (Úbeda, Jaén), *Encuentados de Oírte* (Los Corrales de Buelna, Cantabria), *Encuentro Nacional de Narración Oral* (Cádiz), *Festival Internacional de la Oralidad* (Elche, con extensiones en Jaca, Castellón, Valencia, Amorebieta y Barcelona), *Festival de Narradores Orales* (Segovia), *Fiesta de la Palabra* (Alcalá de Henares), *Hellín te cuenta* (Hellín), *Semana de la Oralidad* (Albolote y Peligros, Granada).

Existe también algún festival teatral que invita a narradores orales, como por ejemplo el *Festival Lazarillo* de Manzanares del Real, en Castilla-La Mancha.

²²² Este festival se encuadra en el marco del *Festival Internacional del Sur* nacido en 1988 y dedicado al teatro en general. En 1989 F. Garzón Céspedes presenta su trabajo de *N.O.E. Los credos de amor* y la dirección del Festival toma en consideración la posibilidad de organizar un encuentro internacional de narración oral escénica que se hace realidad en 1991. Para una lista bastante completa de los festivales españoles de narración con enlaces a cada uno de ellos se puede consultar la dirección de Internet <http://www.maratondeloscuentos.org/centro/catalogo/eventos.htm>.

2.3.3. *La situación actual*

Como he reseñado en las páginas anteriores, es evidente que, en la última década, la narración oral ha ido conquistando en España nuevos espacios y, aunque esporádicamente, ha despertado la atención de los medios de comunicación. Esto parece en sí mismo un logro notable en la época del triunfo de los espectáculos *enlatados* y de los efectos especiales, más aún en un país en el que, según el último anuario de la *S.G.A.E.*, cada persona ha permanecido delante de la televisión, por término medio, 211 minutos diarios desde 1994 (Harguindey, 2003).

Se puede afirmar que, en la actualidad, la narración oral empieza a profesionalizarse, lo cual no es un fenómeno original, ya que existen múltiples precedentes desde los *rawi* andalusíes²²³ a los *hakavatis* sirios²²⁴, los *meddah*²²⁵ turcos o a los *griotts* africanos, sin embargo los narradores españoles tienen que medirse con diversas dificultades, ya que,

²²³ Narradores callejeros de leyendas épicas o amorosas en la Córdoba del siglo IX (Brisset Martín, 1987, ed. el.).

²²⁴ Narradores encargados de atraer y conservar a los clientes de un café (Herreros Ferreira y Martínez Martínez, 2002: 35).

²²⁵ Narradores que actuaban en el entorno urbano y eran especialistas en relatos con base real (Blanco Vázquez, 1995: 28).

en este momento, en España el arte de contar no está codificado bajo ningún punto de vista: ni para lo que concierne a la formación de los intérpretes, ni en cuanto a géneros o materias susceptibles de ser contados²²⁶, ni en lo referente a tipos de públicos o espacios escénicos, mientras en las sociedades tradicionales estos elementos solían estar reglamentados de forma rígida²²⁷. En cuanto a este último punto, en algunas ciudades existen reductos en los que el hecho de narrar se ha vuelto una práctica habitual²²⁸, y los narradores saben que ahí van a

²²⁶ De hecho el repertorio de los nuevos narradores es de lo más variado y, como señala en el cuestionario el narrador andaluz J. I. Pérez Palomares, “existen tantas formas de narrar que muchos narradores no tienen nada en común con otros, sólo la actividad que realizan” (cuest. E-27).

²²⁷ Entre los múltiples testimonios sobre este tema escojo dos referencias. Una aplicada al contexto de los cuentos tradicionales franceses en la que M. Simonsen afirma: “[...] on ne conte jamais n’importe quoi n’importe comment. Le contage se pratique selon un système à trois paramètres principaux: le cadre des réunions (lieu, saison, heure, occasion), la sélection des participants (elle même opérée en fonction du sexe, de la classe d’âge et de la profession), le répertoire. Il y a une correspondance entre le type de réunion et les genres narratifs qui y sont pratiqués” (Simonsen, 1981: 50). La otra referencia trata de las reglas sobre literatura oral en uso en el pueblo africano de los Dogon: “Los cuentos y las adivinanzas han de narrarse obligatoriamente por la noche [...]. En principio las adivinanzas se cuentan en invierno y los cuentos durante la sequía. Las reuniones nocturnas en donde uno se dedica a narrar se desarrollan en un determinado lugar de cada barrio [...]. Hombres y mujeres, jóvenes y ancianos cuentan en lugares y contextos distintos” (Calame-Griaule, 1982: 519). Véase también Van Genep (1998).

²²⁸ En Madrid, el lugar veterano en este sentido es el ya mencionado *Café Libertad 8*, en el que actualmente se programan tres *contadas* semanales, pero entre los locales con más solera hay que recordar también el *Café de la Palma*, el pub *La Flauta Mágica* y el café *Arlequín*. En Santiago de Compostela es famoso el *Bar Atlántico*, mientras en Ávila el pub *Delicatessen* programa veladas de cuentos semanales desde hace ocho años. En

encontrarse con un público cómplice y “formado”, capaz de escuchar con el mismo interés una leyenda hindú, un cuento de Quim Monzó, una anécdota personal o una recreación urbana de un cuento tradicional pero es muy frecuente que el narrador tenga que enfrentarse a un público “primerizo” y esto conlleva una serie de problemas, puesto que, como escribieron R. Barthes y R. Havas (1977: 982), “ascolto come leggo, ossia in base a certi codici” y muchos narradores concuerdan en señalar que el desconocimiento de los códigos interpretativos adecuados, por parte del público primerizo u ocasional, se materializa en conductas perjudiciales para el establecimiento de la imprescindible complicidad comunicativa entre el contador y sus oyentes²²⁹. Además se echa en falta un

Barcelona es muy conocido el pub *Harlem* y, según el testimonio de la narradora vasca Virginia Imaz, en Vergara la taberna *Pol-pol* ofrece noches de cuentos orales una vez al mes desde hace siete años y se están intentando lanzar circuitos de narración en Guipúzcoa y Vizcaya, aunque por ahora la narración de cuentos para un público joven o adulto no tiene mucha aceptación.

²²⁹ Roser Ros afirma que un público primerizo se caracteriza por “una capacidad de escucha poco duradera y una capacidad de entrega deficiente” (cuest. E-31). Menos escueto, Miguel Ángel Sevillano enumera conductas negativas: “Hablan como cotorras, se reprimen cuando sienten que tienen que reírse, aplauden cuando lo hace todo el mundo, no comentan una buena jugada, están tan nerviosos como yo lo que no me ayuda a tranquilizarme, su mirada es esquiva no vaya a ser que les toques el corazón, se sienten los dueños del local como si yo estuviera incluido en la copa, miran furtivamente la puerta del baño y la de la salida por si hay que salir corriendo, no suelen apagar el móvil”. Según Lourdes Vega “el indicio más claro suele ser la frialdad que demuestran. Cuando un público es primerizo le suele costar manifestar lo que sienten en la sala y suelen estar herméticos como si les diera vergüenza que alguien pudiera saber que lo

componente fundamental en la narración oral, lo que L. Stegagno Picchio, refiriéndose en general a los espectáculos de carácter popular, indicaba con las palabras siguientes: “C’è, a livello del ricevente, da parte del pubblico, il gusto [...] di riconoscere il noto nel nuovo, la variante rispetto alla tradizione conosciuta” (Stegagno Picchio, 1977: 204-05).

Muchos narradores subrayan que la ausencia de códigos comunes entre el público y el narrador se ha hecho patente sobre todo por la aparición o el resurgimiento de otros géneros orales, que ha causado cierta confusión:

Reaparece el monólogo teatral, en muchos casos el monólogo de humor, el stand up comedy y el contador de chistes. Esta convivencia hace que muchas veces no se sepa qué es lo que hacemos los contadores de historias o narradores orales (cuestionario de J. Campanari).

Entre los géneros más citados, en términos negativos, por su influencia o cercanía con la narración oral se encuentra el fenómeno teatral del *Club de la comedia*²³⁰, que tiene un indudable parentesco con

están pasado bien. También les suele ocurrir que no saben qué deben hacer o cómo deben reaccionar y suelen optar por no reaccionar de ninguna manera” (cuest. E-34).

²³⁰ En el cuestionario de Juan Pedro Romera, sin embargo, se cita la influencia del *Club de la Comedia* como beneficiosa para la narración, ya que, gracias a ella, “los cuentos se están instalando en los pubs con más asiduidad” (cuest. E-30).

el trabajo de los narradores más urbanos, menos vinculados a formas tradicionales de narrar y que más hacen uso del relato en primera persona y de material autobiográfico o de autoficción²³¹. La diferencia entre estos narradores y los actores que interpretan los monólogos televisivos estriba, en mi opinión, en que los segundos buscan el efecto cómico en sí mismo, mientras el narrador se encuentra en esa condición que ha definido muy bien F. Savater (1977: 34):

arriesgarse a contar una historia es decidirse a instaurar un orden del que sólo responde la rectitud del narrador, es decir, su fidelidad a la experiencia y a la memoria.

De todas formas, en España resulta complicado establecer la relación entre la narración oral y el teatro. Los narradores más apegados a la tradición, por ejemplo, aceptan cierto componente dramático sólo porque el público actual es más amplio pero prefieren contenerlo y enmascararlo para que la narración parezca lo más directa e íntima posible “como si estuviéramos en un tertulia” (Rodríguez Almodóvar *quest. E-30*). Hay narradores que llegan a negar el carácter escénico de la

²³¹ Utilizo este término para definir esa operación de la que el narrador italiano Marco Paolini afirma: “Per il settanta per cento è elaborazione e montaggio di dati biografici di persone diverse ricondotti a un unico personaggio in chiave autobiografica. A me non sono accadute le cose così come le narro, ovviamente” (Oreggia, 2002: 35).

narración oral, como Marta Guijarro: “La narración de cuentos NO es un arte escénico. Su esencia fundamental no es ser un arte que se haga en un escenario sino un arte comunitario y familiar” (cuest. E-16). Posiciones parecidas se encuentran también en Francia donde H. Gougaud afirma que

les néo-conteurs ont tendance à tirer le conte vers le spectacle. Certains le font très bien. Mais, pour moi, le conte n'est pas un art du spectacle, c'est un art de la relation (Gougaud, de la Salle, 2002: 91-92).

Por el otro lado, se encuentran los que reivindican la plena pertenencia de la narración oral al teatro y los que en cambio la ven como un arte escénico distinto al teatro aunque comparta con él muchos medios y recursos²³². Entre los primeros están Juan Pedro Romera que reivindica el género del *bululú* y Oswaldo Felipe que piensa que la narración oral es una forma más de teatro, mientras que según Magdalena Labarga se trata de “un género teatral y el germen del teatro, el modo más primario y primitivo.” (cuestionario E-20); también F. Bercebal mantiene que “es una forma de teatro con peculiaridades propias” (cuestionario E-5).

²³² En Colombia los *nuevos cuenteros* reivindican las diferencias de su arte con respecto tanto al teatro como a la literatura escrita (Pérez Beltrán, 1999: 44-45).

También todos los narradores italianos encuestados, con la excepción de Pietro Tartamella, opinan que la narración oral forma o puede formar parte del teatro²³³.

La situación es tan confusa que una narradora experta como Roser Ros asevera sin perífrasis que no tiene clara la diferencia entre el teatro y la narración. En parte, estas oscilaciones son debidas, como recuerda Ernesto Abad en el cuestionario, a que entre el narrar de un maestro o un bibliotecario dentro de su trabajo cotidiano y la misma acción de un narrador profesional en un teatro existen grandes diferencias. Sin embargo, creo que en este campo se nota, sobre todo, el influjo de Garzón y de su rígida negativa al carácter teatral de la narración oral, que se añaden a las características del teatro español contemporáneo de la que se ha hablado en el capítulo II.

Carles García en su cuestionario señala como un problema la ausencia de una crítica especializada de narración, que, de existir, podría generar una reflexión sobre las nuevas propuestas y permitiría que los

²³³ Valgan como ejemplo las siguientes contestaciones a la pregunta del cuestionario “Qual è per te la posizione della narrazione all’interno del teatro?”: “Uno stile di teatro” (R. Anglisani, cuest. I-1); “La narrazione è di per sé un atto teatrale” (M. Baliani, cuest. I-2); “È una forma di comunicazione così semplice e antica da risultare modernissima. Si colloca benissimo in teatro” (M. Baronti, cuest. I-3); “Non credo che sia un genere teatrale. È semplicemente teatro” (A. Celestini, cuest. I-4); etc.

narradores no tuvieran como referente único la respuesta del público. Representa también una carencia el hecho de que los espectáculos de narración no suelen aparecer en la cartelera a no ser que se dirijan a un público infantil. Tampoco existe una figura profesional ni un tratamiento fiscal que se adapte al trabajo de la narración, por lo que la mayoría de los narradores que viven exclusivamente de la narración tienen problemas para ejercer su profesión de forma legal y fiscalmente transparente²³⁴.

Puede afirmarse que actualmente la narración oral ha logrado despertar cierto interés en el público no especializado, ha conquistado algunos espacios teatrales²³⁵ y empieza a ser considerada como una actividad que no tiene por qué dedicarse exclusivamente a los niños, pero le falta visibilidad social y no logra integrarse en el espacio cultural, sobre todo porque, por decirlo con las palabras de un narrador bretón, Éric Premel²³⁶, que nota en su tierra el mismo problema, la narración es “une pratique peu reconnue, rejetée du côté du livre par le théâtre et du côté du

²³⁴ En Francia los narradores se acogen al estatuto del *intermittent du spectacle*, lo cual les permite incluso cobrar el paro en épocas de inactividad (Arnaudies, 2002: 13).

²³⁵ Se entiende por espacio teatral cualquier lugar escénico utilizado para prácticas teatrales aun sin tratarse obligatoriamente de espacios teatrales institucionalizados. Es el caso de las *Casas de la Cultura*, que en muchos pueblos españoles hacen las veces de teatros.

²³⁶ A parte de narrador es el organizador de un importante festival de narración *Paroles d'hiver*.

théâtre par le livre” (Pons, 2001: 68). Brigitte Arnaudès señala, en el cuestionario, la necesidad de un reconocimiento institucional, gracias al cual la narración oral podría desarrollarse en otros espacios y definirse como un arte propio.

Para concluir, se puede afirmar que, si durante algunos años la narración oral ha sobrevivido casi clandestinamente dentro de las actividades de las escuelas y las bibliotecas gracias a su capacidad de ser vehículo de mensajes didácticos, en la actualidad parece que el repentino interés por la oralidad de los últimos años y la paulatina comercialización de la práctica de relatar oralmente puede haber provocado en cambio, como mantiene Paula Carballeira en su cuestionario, una tendencia a olvidar el papel del cuento como transmisor de un mensaje, de una tradición, de una forma de vida.

- IV -

**LA NARRACIÓN ORAL
EN LA ITALIA ACTUAL**

1. Problemas de definición

Como escribía Carlo Levi a propósito de los pueblos del sur de Italia:

in questi paesi i nomi significano qualcosa. C'è in loro un potere magico: una parola non è mai una convenzione o un fiato di vento, ma una realtà, una cosa che agisce(Levi, 1945: 101).

Sin embargo, si en España no existe un término único para definir ni a la narración ni al narrador oral, en Italia la situación no es muy diferente. La tradición oral sólo ofrece soluciones dialectales como el toscano *novellajo*, el siciliano *cuntista*, el sardo *mastro de contanscias*²³⁷ o el *fulesta* o *fulêr* de las poblaciones de Romagna²³⁸, mientras los

²³⁷ Al *maestro de contanscias* está dedicado un premio de narración oral tradicional dentro de la manifestación cultural *Mille e un nuraghe. Festival del racconto*, organizado por la asociación cultural *Archivi del Sud* de Alghero.

²³⁸ En esta Tesis doctoral se mantendrán los topónimos italianos, en los casos en los que no exista una versión española. La Romagna es una zona que pertenece a la región de Emilia-Romagna, aunque desde el punto de vista histórico y lingüístico tiene características propias. Limita con la misma Emilia, Toscana, las Marcas y el Mar Adriático. En ella se ha mantenido una tradición oral y dialectal de gran vitalidad. Además en la actualidad muchos de los grupos teatrales italianos más innovadores son *romagnoli*: S. Chinzari y P. Ruffini hablan de “un fenomeno ‘geosocioteatrale’ ormai conosciuto come Romagna Felix, ovvero l’impressionante presenza tra le nuove realtà

folcloristas han oscilado siempre entre varios términos: Giuseppe Pitré, por ejemplo, en la introducción a sus *Fiabe, novelle e racconti siciliani* (Pitré: 1985) alterna *narratore*, *novellatore* y *contatore*. Otros estudiosos utilizan también *folista* (Sanga, 1985), *raccontatore* o *fabulatore* (Carpitella, 1977: IX). En cambio, el escritor siciliano Luigi Capuana (Mineo, Catania 1839-1915), contemporáneo y amigo de Pitré, dedica uno de sus cuentos a un hombre que decide “andare attorno a raccontare fiabe ai bambini” y lo bautiza como *raccontafiabe* (Capuana, 1983). Los diccionarios, además de *narratore*²³⁹, ofrecen algunos derivados del sustantivo *novella*, como *novellaio*, *novellante*, *novellatore*²⁴⁰, *novelliere* que resultan parciales y muy vinculados a un uso toscano, a parte de tener cierta connotación despectiva. Según el diccionario Zingarelli (2004), *novellaio* es sólo un adjetivo en desuso, cuyo significado es “che è

del teatro di gruppi nati e cresciuti in Romagna: i *Motus* a Rimini, il *Masque* a Bertinoro, *Fanny & Alexander*, la *Teddy Bear Company* (alter ego dei Fanny) e *Tanti Così Progetti*, ma ancor prima Monica Francia e l'*Anadossalto* (poi *Compagina Bassini-Bruni*) a Ravenna, *Bobby Kent & Margot* a Cesena [...], Certamente fondamentali sono stati le presenze e il lavoro di *Albe*, *Societas Raffaello Sanzio* e *Valdoca*, gruppi di riferimento che, ciascuno nella sua diversità, hanno accolto, formato e sponsorizzato [...] molti degli artisti della nuovissima generazione” (Chinzari y Ruffini, 2000: 187).

²³⁹ Según el *TRECCANI* (1997, III, s. v): “la persona che narra, oralmente o per scritto, vicende e fatti realmente accaduti, o anche storie inventate”; según DE MAURO (1999, IV, s. v) “chi narra”.

²⁴⁰ Término que encontramos ya en el *Decameron* (Boccaccio, 1992: 719).

curioso di pettegolezzi”); no creo que esta acepción coincida con el significado que atribuía a la palabra el joven Ciro Marzocchi, un senés que colaboró con Domenico Comparetti²⁴¹, recopilando cuentos populares, y que, en una carta de 1880, escribía orgullosamente: “Mi son fatto *novellaio* anch’io e vo’ a veglia da’ contadini. E da gente del popolo a raccontare novelle” (Milillo, 1992: XVIII). Para concluir, también el término *contastorie*²⁴² tiene como primera acepción la idea de mentiroso²⁴³ y sólo en segundo lugar puede ser sinónimo de narrador.

Por lo que se refiere a la faceta más teatral de la narración, desde hace algunos años la crítica especializada ha ofrecido a los narradores la etiqueta *teatro di narrazione* o más recientemente *nuova performance*

²⁴¹ Domenico Comparetti (Roma, 1835- Florencia, 1927), estudioso de filología clásica, mitología, literatura comparada, epigrafía y tradiciones populares. En 1875 publicó el primer volumen de las *Novelle popolari italiane*, fruto de una recopilación que quedó, en gran parte, sin publicar. Polemizó con otros folcloristas de la época porque pensaba que sería oportuno traducir al italiano los cuentos populares (que en Italia son siempre en dialecto), para que las recopilaciones folclóricas fueran comprensibles para todos los italianos (cf. Milillo, 1977: 10).

²⁴² Recogido por DE MAURO (1999, II, s. v), por el *DISC* (2003) y por ZINGARELLI (2004), mientras que no aparece en el *TRECCANI* (1997, I, s. v).

²⁴³ Como los sustantivos *contaballe* o *contafrottole*. Según Sabatini y Coletti, es sinónimo de “fanfarone”.

*epica*²⁴⁴. Laura Curino subraya la importancia que ha tenido esta posición de la crítica, puesto que

i critici hanno inventato la denominazione “teatro di narrazione” conferendo uno statuto di esistenza a un tipo di lavoro teatrale che già esisteva, ma non aveva coscienza di costituire un genere (cuest. I-4).

En efecto, el crítico teatral O. Ponte di Pino recuerda que, cuando en 1997 la televisión transmitió el espectáculo de Marco Paolini sobre el Vajont, los periódicos no sabían cómo definirlo y hablaron de documental, debate, película dramática... pero nadie usó la palabra teatro (Ponte di Pino, 1998: 205). Sin embargo esta integración completa de la

²⁴⁴ Cf. el número 1/2004 de la revista *Prove di drammaturgia*. También Paolo Pupa recoge la idea de centralidad de la *performance* y habla de la figura del “*performer monologante*, che nel crinale del nuovo millennio costituisce il fenomeno forse più rilevante e foriero di slittamenti di funzioni e di nuova popolarità per la nostra ribalta” (Pupa, 2003: 200). En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis da unas definiciones de *performance* y *performer* en las que, en efecto, puede inscribirse sin esfuerzo la labor de los *nuevos narradores*. En *performance* encontramos “El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (Pavis, 1998: 333); Pavis define en cambio el *performer* de la siguiente manera: “término inglés utilizado a veces para señalar la diferencia con el término actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete de teatro hablado. [...] El *performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación mimética del papel por parte del actor. [...] el *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público [...]. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro” (Pavis, 1998: 334).

narración oral en el teatro no convence a Lucilla Giagnoni, que escribe en su cuestionario:

Mi è capitato di dichiarare di fare l'attrice ma questo non mi è mai piaciuto [...] quando la persona che mi sta di fronte sul treno dopo una bella chiacchierata arriva a chiedermi di che cosa mi occupo [...] io dico che racconto storie, racconto storie per mestiere (cuest. I-8).

Otras personas se han definido como *lettore-raccontastorie*, *raccontatore di storie*²⁴⁵, *narratrice*, *contastorie* o *cantastorie*²⁴⁶. Claudio

²⁴⁵ Es la definición escogida por Marco Baliani desde sus primeras reflexiones sobre la narración. Cf. Baliani (1991).

²⁴⁶ Se definen como *cantastorie* también narradores que no han participado en la encuesta, como el maestro de primaria y titiritero Fabio Alessandri (cf. <http://forum.rudolfsteiner.it/read.php?f=20&i=2&t=2>), que en el 2004 presentó en la biblioteca *Centrale Ragazzi* de Roma espectáculos de cuentos y cantos como *Storie del pollaio* o *Gianni testa fina*. Hay que señalar que también los periódicos han empezado a utilizar la palabra *cantastorie* para referirse a los *nuevos narradores*, sin reparar en que se trata de un término que proviene de la cultura popular para indicar a un tipo de artista que se dedica a un género codificado, en el que no se cuentan sino que se *cantan* historias y narraciones en verso. La definición del *Vocabolario Treccani* (1997) es la siguiente: “Cantastorie: Divulgatore, e a volte anche compositore, di storie in versi, generalmente a soggetto drammatico o passionale, che in occasione di fiere o feste paesane recita nelle piazze, spesso commentando una serie di rozze figurazioni nelle quali la storia stessa è rappresentata”. Sobre las diferencias entre los *cantastorie* y los *cuntastorie* italianos, en la Italia meridional, cf. Geraci (1996: 107-109). Para una historia reciente de los *cantastorie* de las regiones septentrionales, cf. Borghi y Vezzani (1988). A la confusión entre *contar* y *cantar*, probablemente haya contribuido el término *cantafiabe*, que no se encuentra en ningún diccionario, pero era la palabra con la que se indicaba al narrador en *Le fiabe sonore*, una colección de cuentos populares grabados en disco de la editorial Fabbri (en 2004 se hizo una nueva edición, vendida junto con el periódico *Corriere della Sera*) que tuvo una enorme difusión entre los niños italianos de los años sesenta y setenta. Todos los discos acababan con la misma cancioncilla pegadiza: “Finisce così/ questa favola breve e se ne va.../ Ma aspettate e un'altra ne avrete./ C'era una volta... il *cantafiabe* dirà/ e un'altra favola comincerà!”.

Zanotto recurre también al término dialectal piamontés *turututela*, en coherencia con su proyecto de recuperación de la tradición oral de su región²⁴⁷.

Como prueba de la difusión de esta *duda definitoria* se puede recordar que recientemente la biblioteca de Cologno Monzese (un pueblo cerca de Milán) ha organizado un maratón de narración oral²⁴⁸ y, en los folletos informativos y en Internet, encontramos los términos *narratore*, *fabulatore di storie*, *cuentacuentos*²⁴⁹, *contalettore* y *affabulatore* utilizados como sinónimos. Por otro lado, hay que citar al *padre* de los *nuevos narradores* italianos, Dario Fo, que desde los años sesenta ha ido rescatando y reivindicando la figura del juglar como auténtico narrador popular y que, en su discurso en ocasión del premio Nobel, utiliza

²⁴⁷ Cf. § 4 de este mismo capítulo.

²⁴⁸ Tuvo lugar el 25 de septiembre de 2004. Roberto Anglisani, uno de los participantes a la encuesta, fue el coordinador y director artístico del maratón, que por otro lado forma parte de un proyecto europeo *Storie di andata e ritorno (Historias de ida y vuelta)*, presentado por las bibliotecas de Guadalajara y Azuqueca (España), Cologno Monzese (Italia), Oeiras (Portugal) y Vitrolles (Francia) y aprobado por la Unión Europea dentro del programa “Cultura 2000”. Cf. la dirección internet:
<http://www.biblioteca.colognomonzese.mi.it/index2.php?consez=librivori&page=progettoeu&titolosez=Progetto%20EU>.

²⁴⁹ Probablemente como cortesía a los narradores españoles Estrella Ortiz y Pep Bruno, invitados a participar en el maratón.

indistintamente los términos *giullare*²⁵⁰, *contastorie* y *fabulatore* (Fo, 1998: 217). Ésta última es la definición que Fo ha empleado siempre para referirse a esos narradores populares, espontáneos o semiprofesionales, que conoció en su infancia entre los pescadores del Lago Maggiore y de los que aprendió muchas técnicas narrativas²⁵¹.

Para el *teatro di narrazione* se utiliza también el neologismo *narratore*, en el que se funden los términos *attore* y *narratore*²⁵², como hace Pier Giorgio Nosari:

bisognerebbe parlare non di attore ma di 'narratore'. Il narratore è un tipo di attore particolare, la cui peculiarità consiste nel fatto che non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia (Nosari, 2004: 11).

²⁵⁰ Recordemos que Dario Fo define también *giullarate* sus espectáculos de monólogos narrativos. Fiel al modelo de Fo, también el artista español Rafael Álvarez *El brujo* se define como juglar cuando presenta sus monólogos, de los que tres son adaptaciones de obras del premio Nobel italiano, como *San Francisco, juglar de Dios*, que *El brujo* ha presentado en el teatro madrileño *Infanta Isabel*, en octubre del 2004, con gran éxito de crítica y público.

²⁵¹ Cf. Meldolesi (1978: 17), Fo y Allegri (1990: 18-36), Soriani (2005: 17), Valentini (1997: 19).

²⁵² Que Gerardo Guccini utiliza juntos: *attore/narratore* (Guccini, 2004: 15), mientras Simone Soriani une con un guión: *narr-attori* (Soriani, 2005: 17). Ningún diccionario recoge este neologismo, pero el *DISC* (2003) admite el análogo “cantattore”, que define como “attore apprezzato anche come cantante”, indicando que la primera documentación del término es de 1964.

Antonio Audino, en cambio, crea el término *narratore*, subrayando más el ser autor que el ser actor, ya que, argumenta el crítico, estos narradores “incarnano in scena la parola da loro stessi individuata, modellata, resa concreta” (Audino, 2005: 152).

En conclusión, creo que la demostración de la falta de un nombre específico para definir, en la lengua italiana actual, la figura del narrador oral se encuentra en la frecuente adopción del término inglés *storyteller* por parte de críticos²⁵³ y de narradores²⁵⁴.

Más allá del citado paralelismo con la variedad de nombres reservados a los juglares en la Edad Media²⁵⁵, como ya se ha visto para la situación española, es evidente que la falta de codificación de la narración

²⁵³ Por ejemplo, un teórico riguroso como Ferdinando Taviani, en su catálogo de los espectáculos del *Odin Teatret*, cuando reseña la obra *Memoria* (1990), habla de una *Storyteller*, sin llegar nunca a definir a la mujer que cuenta en escena con ningún otro término (Taviani, 2000: 312). Por su parte, Vittore Branca, en una nota al cuento I,7 del *Decameron*, recurre al francés *conteur* para definir al personaje de Bergamino (Boccaccio, 1992: 102).

²⁵⁴ Recordemos el *digital storytelling* del que hablan Ombretta Zaglio o Giacomo Verde para referirse a sus espectáculos de narración en ambiente multimedia.

²⁵⁵ De todas formas, la situación es bastante distinta, puesto que, como apunta M. Pieri, la gran variedad de denominaciones de los juglares “legata alla pluralità delle loro competenze, ma anche riflesso della loro degradata collocazione sociale” (1993: 951) tenía otro peso dentro de una cultura que asignaba un valor fundamental a la relación entre *nomina* y *res*: el juglar, privado de alguna forma de un nombre específico, queda marginado. No se puede hablar de marginación en el caso de los juglares de hoy: Dario Fo ha conseguido el premio Nobel, Marco Paolini ha llegado a ser una especie de ídolo multimedia y Ascanio Celestini ha sido definido por la prensa italiana como el *aedo nacional*.

oral como género artístico conlleva una inevitable indecisión en la forma de definir a las personas que a ella se dedican.

2. ALGUNOS ANTECEDENTES

Se ha visto cómo las bibliotecas y la *Hora del cuento* se encuentran en el origen del movimiento de los *nuevos narradores* en los países anglosajones, Francia, España y muchos países latinoamericanos. En Italia, en cambio, la *Hora del cuento* no llegó nunca a ser una práctica consolidada²⁵⁶ y la narración oral *renació* en el ámbito del teatro y, de forma paralela, en el de la animación teatral. Ésta última tuvo una época extraordinariamente fecunda, vinculada a los movimientos de renovación pedagógica y de trabajo social, en los años sesenta y setenta²⁵⁷.

²⁵⁶ Incluso en la actualidad una biblioteca especializada en literatura infantil como la Biblioteca *Centrale Ragazzi*, en Roma, no tiene una programación estable de narradores y depende de financiaciones esporádicas para algún proyecto determinado. Gracias a estas ocasiones puntuales, en los últimos años, han podido contratar espectáculos de narración de Ascanio Celestini o Marco Baliani (información proporcionada por el personal de la biblioteca en febrero de 2005).

²⁵⁷ En Italia, sobre todo en el centro-norte, desde finales de los años sesenta empiezan a funcionar cooperativas culturales de jóvenes en las que las motivaciones políticas y sociales se mezclan con el rechazo por la escuela de tipo tradicional y dan vida, en un intento de poner al niño en el centro de un proceso creativo *in progress*, a una serie de

Recordando esa etapa, Marco Baliani, que fue uno de los protagonistas del teatro infantil y juvenil de esos años²⁵⁸, subraya cómo hubo una gran necesidad de experimentación, en la que las formas y la composición de la puesta en escena prevalecieron sobre el texto teatral, que prácticamente no existía. En este contexto

Le tematiche e i racconti-pretesto pescano quasi sempre le loro ispirazioni nel mondo della fiaba e nel patrimonio favolistico del racconto orale. La fiaba, riletta con l'aiuto di Propp o Bettelheim, sembra essere una struttura perfetta per questo tipo di teatro, un percorso dato, le prove, una struttura forte dentro cui lasciare libero campo all'invenzione di materiali, tecniche, luci, corpi, maschere (Baliani, 1988: 25-26).

experiencias de las que nace el teatro infantil italiano, seguramente el primero en Europa, en esos años, por difusión e innovación. Cf. Gruppo Teatro-Gioco-Vita (1972), Panigada (2000), Passatore (1976 y 1988), Beneventi (1994).

²⁵⁸ Marco Baliani fue director artístico de la cooperativa cultural *Ruota libera* (fundada por él en 1975). Como afirma Franco Passatore, en los años setenta y ochenta en el teatro para niños en Italia “emerge per coerenza stilistica e per la qualità dell’impegno drammaturgico delle proprie produzioni *Ruota libera*, diretta da Marco Baliani” (Passatore, 1988: 11). Entre las producciones de la cooperativa se encuentran *Orphy 2013* (1985) y *Oz* (1986), que ganaron el prestigioso premio de teatro infantil *Stregatto*.

De la fiaba, es decir del cuento popular, a la narración había un paso muy corto, que, como veremos más adelante, no tardaron en dar el propio Marco Baliani²⁵⁹ y otras personas.

También hay que recordar que el periodo 1968-72 coincide con una extensa campaña de recogida de cuentos populares en toda Italia que desembocará en la publicación de las *Tradizioni orali non cantate* (Cirese y Serafini, 1975). Angelo Savelli (autor, director teatral²⁶⁰ y, en la infancia, ávido público de abuelos y tías affabulatrici) se pone como ejemplo viviente de la metamorfosis cultural que se realizó en Italia en esa época:

*Ho vissuto su di me una metamorfosi culturale: quella dalla narrazione alla rappresentazione, dall'ascoltatore di fiabe narrate al realizzatore di fiabe rappresentate, dal repertorio popolare dell'Italia rurale del dopoguerra all'industria culturale dell'odierno mercato teatrale*²⁶¹ (Savelli, 2002: 92).

²⁵⁹ Quien se acuerda que “già negli anni Settanta in molte iniziative di animazione, nei parchi, io raccontavo delle storie, anche se non avevo mai elaborato una pratica” (Baliani, 2001: 14).

²⁶⁰ Fundador del grupo teatral *Pupi e fresedde* de Florencia.

²⁶¹ El interés del teatro italiano por el cuento maravilloso viene de lejos -baste recordar las diez *Fiabe teatrali* (1761-1766) de Carlo Gozzi (2004)- y sigue vigente en la actualidad. Por lo que se refiere al gran antagonista de Goldoni, se ha escrito que, en el fondo, la *fiaba* tiene una estructura *miniteatrale* y que “con Gozzi, approdando alla scena, la fiaba conquista così uno spazio e una struttura predestinati” (Felici, 1980: 177). En un número de la revista *Il Patalogo* se hacía hincapié en la cantidad de *proposte fiabesche* en el actual repertorio teatral italiano para niños y para adultos, desde los espectáculos de *Lenz Rifrazioni* (presentados también en España) hasta experiencias de

Por lo que respecta al teatro, en los años sesenta y setenta pueden identificarse dos antecedentes claros de los *nuevos narradores*: Dario Fo (San Giano, Varese, 1926) y Giuliano Scabia (Padua, 1935). Éste último, poeta, dramaturgo y novelista²⁶² es mucho menos conocido que el primero, pero no se puede negar su importancia como uno de los protagonistas del *Nuovo Teatro* italiano, con sus experimentos de teatro social y comunitario²⁶³ y su recuperación del teatro popular y *di stalla*²⁶⁴. Desde hace años, Scabia propone lo que él ha bautizado como *Teatro vagante*, un teatro que puede ser representado o simplemente contado,

uno de los grupos más importantes del *Teatro di Ricerca*, la *Societas Raffaello Sanzio* (*Il Patalogo*, 2002: 291-293).

²⁶² Entre sus obras hay que recordar *All'improvviso & Zip* (1967), *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (1972), *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea* (1982), *Teatro con bosco e animali* (1987), *Nane Oca* (1992), *Lorenzo e Cecilia* (2000), *Opera della notte* (2003a) y *L'insurrezione dei semi: sentieri per attori ricercatori* (2003b). Giuliano Scabia ha sido también docente de dramaturgia práctica en la Universidad de Bolonia y en sus cursos se puede rastrear el interés por la narración y el cuento (por ejemplo, durante el curso académico 1978-1979, impartió el programa *Adesso vi racconterò. Esperimenti di narrazione orale dentro e fuori l'Università fin sulle colline in el bosco*, mientras en 1993-1994 propuso *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*. Cf. la página web <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num04/scabia.htm#Le%20dispense%20universitarie>)

²⁶³ Entre las que hay que recordar su trabajo en el Hospital Psiquiátrico de Trieste en colaboración con Franco Basaglia, el renovador de la psiquiatría italiana (Cf. Scabia, 1976)

²⁶⁴ Cf. Scabia (1973 e 1974) y Scabia y Casini Ropa (1978).

como el artista suele hacer, por lo general, en situaciones alejadas de los espacios teatrales usuales: casas de amigos o largos paseos por los bosques, en los que el público acompaña al artista²⁶⁵.

A finales de los años sesenta, Dario Fo abandona su carrera de éxito como autor de teatro comercial, e incluso presentador de programas de televisión, y se transforma en el *giullare del popolo*²⁶⁶. A esta etapa, más exactamente a los años 1969-72, pertenece *Misterio Buffo* (Fo, 1997b), su obra más conocida, en la que Fo, solo en escena, vestido de forma neutra, entretiene el público con historias²⁶⁷ de tipo juglaresco que, primero, explica en italiano, con una fuerte vena didáctica y reivindicativa, y, después, interpreta de forma hilarante en una *koiné*

²⁶⁵ Cf. Oreggia (2002: 103-122).

²⁶⁶ Para un panorama completo de la trayectoria artística de Dario Fo desde sus inicios hasta el premio Nobel, Cf. Valentini (1997).

²⁶⁷ Los temas de las narraciones de *Misterio Buffo* proceden en gran parte de versiones populares y apócrifas de los Evangelios. Este tipo de narraciones ligadas a temas evangélicos o bíblicos sigue presente, en la actualidad, entre los *nuevos narradores*: para España véase las ya recordadas narraciones sobre la creación y el diluvio universal de José Luis Campanari o los cuentos bíblicos que narran Félix Calatayud y Pablo Pérez (Calatayud *et alii*, 2002); para Italia, en cambio, puede citarse el espectáculo *Perseverare humanum est. Piccolo mosaico di storie bibliche e moderne* (1996), de Matteo Belli. En el 2000, un grupo teatral se constituyó en asociación cultural con el nombre de *Bottega degli Apocrifi* y el primer espectáculo que produjo fue una obra de narración titulada *Come una filastrocca – leggendo i Vangeli Apocrifi* (2001). Para la presencia de estos temas en la narrativa popular y folklórica italiana, cf. Lapucci (1985); para un análisis de las correspondencias entre historias del folklóre internacional y el Antiguo Testamento, cf. Frazer (1993).

septentrional, inventada por él. La obra se representó durante años en lugares no teatrales como gimnasios, naves industriales, estadios, etc. y sigue formando parte del repertorio del autor²⁶⁸, con lo cual esta propuesta de teatro narrativo tuvo una extraordinaria difusión, en Italia, entre todo tipo de público. Además, sin dejar de representar *Mistero Buffo*, Dario Fo volvió a utilizar la fórmula juglaresca en otras obras, como la *Storia della tigre e altre storie* (1979), inspirada en un anónimo narrador chino que Fo vio actuar en Shangai (Fo, 1997a: 192-222), *La rava e la fava* (1988), *Fabulazzo osceno* (1982), *Johan Padan a la discoverta de le Americhe* (1992, presentado en la Expo 92 de Sevilla²⁶⁹), *Lu Santo Jullare Francesco* (1999). Su última creación de este tipo es *Il tempio degli uomini liberi* (2004), sobre la construcción de la catedral de Módena. Nuevos narradores como Marco Paolini y Ascanio Celestini han reconocido explícitamente su deuda con estos monólogos *affabulativi* de Dario Fo, afirmando que han abierto el camino a otra forma de hacer

²⁶⁸ Para citar un reciente ejemplo español, Dario Fo ha representado un episodio de *Mistero Buffo*, *Rosa fresca aulentissima*, en julio del 2004, en el Festival de Mérida.

²⁶⁹ Existe una edición bilingüe con traducción al castellano de A. Pentimalli Melacrino e ilustraciones del propio Fo (1998).

teatro, como por otra parte ha subrayado el mismo Fo en varias ocasiones (Soriani, 2005: 17).

También empieza en los años setenta otra experiencia de narración, en principio a mitad de camino entre el teatro y la tradición: se trata del encuentro de Mimmo Cuticchio (Gela, Caltanissetta, 1948) y el *cunto* siciliano. Guido di Palma (1991: 117-135) ofrece datos detallados sobre cómo este hijo de un famoso artista de los *pupi* sicilianos²⁷⁰ logró convertirse en el único aprendiz de Peppino Celano, el último *cuntista* tradicional. Desde 1971 Mimmo Cuticchio llegó a dominar las competencias y los recursos necesarios para exhibirse como *cuntista*, sin embargo el público tradicional de este tipo de *performance* popular había desaparecido y Cuticchio concentró sus esfuerzos en los *pupi*, puesto que estas marionetas se habían convertido en una curiosidad cultural para los turistas. Sólo a finales de los años setenta, gracias a un encuentro con Eugenio Barba y a los consejos de Ferdinando Taviani, el artista siciliano comprendió las posibilidades teatrales de la fabulación según los esquemas y los ritmos del *cunto*, desligándolo de su repertorio habitual de

²⁷⁰ Sobre los *pupi* sicilianos Cf. Alberti (1977), Buscarino (2003), Li Gotti (1978) y Pasqualino (1978).

historias de los paladines²⁷¹. A partir de 1983, con el espectáculo *La spada di Celano* que se estructura como una conferencia sobre cómo se cuenta un *cunto*²⁷², las fabulaciones de Mimmo Cuticchio entran en el teatro y el artista, junto con su asociación teatral *Figli d'Arte Cuticchio*, se convierte en otra referencia obligada de la narración oral y teatral en Italia²⁷³, llegando a tener alumnos²⁷⁴, como se verá más adelante. Según

²⁷¹ Cf. también el testimonio de Mimmo Cuticchio sobre su formación en *Arte del narrare, arte del convivere* (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 75-78), donde el *cuntista* explica también que con la técnica aprendida de Celano es posible contar temas tan diversos como la Navidad, el asesinato del juez Paolo Borsellino, el bombardeo de Palermo en 1943 o, cuando colabora con centros de enseñanza, la mitología griega, la *Eneida* o *La Gerusalemme Liberata* (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 82). En 2005 el artista ha colaborado con la *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico*, impartiendo un curso de perfeccionamiento en *cunto* y *Opera dei Pupi*, y el espectáculo final, titulado *Un'avventura di Don Chisciotte per Pupi e cunto*, tenía como tema el capítulo XXVI de la segunda parte de la novela de Cervantes. Sin embargo es importante subrayar que Cuticchio, por lo general, sigue manteniéndose fiel al repertorio tradicional y a las historias que conoce desde la infancia (Cuticchio, 2001: 419).

²⁷² “[En *La spada di Celano*] Racconto come ho imparato a raccontare, raccontando la storia del mio maestro, ripercorrendone un po' le tappe, e facendo di tanto in tanto esempi pratici di vari cunti, prendendo tutti gli aspetti, dalla parte narrativa a quella introduttiva a quella dei dialoghi a quella dei ritmi” (Cuticchio, 2001: 425).

²⁷³ En julio del 2004, al final del Festival *Macchina dei sogni* (en Polizzi Generosa, un pueblo de la provincia de Palermo), Mimmo Cuticchio organizó un congreso sobre narración oral, afirmando que “il racconto è l'essenza del teatro, è la voglia di descrivere mondi visti e vissuti. Molte cose si stanno dimenticando, ma ricordiamoci che quello che perdiamo lo togliamo ai nostri figli, alle giovani generazioni. Perché la tradizione orale è teatro totale” (Giannangeli, 2004).

²⁷⁴ Entre los que se cuenta, casi desde el principio, su propia hermana Anna Cuticchio, la primera mujer *cuntista*, que tiene un repertorio basado en temas sociales y políticos como la emigración o la muerte de Turiddu Carnevale, un famoso líder sindicalista asesinado por la Mafia (Burgaretto, 1989).

Ferdinando Taviani, Cuticchio es un “maestro del teatro italiano” (Taviani, 2001: 476), porque ha sabido renovar y dar nueva vida a la tradición que había heredado de su padre y su maestro, sin caer en las trampas ni de la modernización gratuita ni del culto de las *reliquias*. Como afirma el mismo Cuticchio, ha utilizado el *nido* de la tradición para emprender su propio vuelo (Cuticchio, 2001: 428).

Las experiencias de Scabia y Fo quedaron sin embargo como experimentos muy personales²⁷⁵ dentro de una década, la de los años setenta, que Marco De Marinis ha definido como “uno dei decenni teatrali più ricchi e fecondi dell’intero Novecento” (De Marinis, 2004: 98) y que, como buena parte del teatro del siglo XX a partir de E. G. Craig y A. Appia, desconfiaba o incluso rechazaba la palabra, tendiendo a negar cualquier forma de narratividad, como recuerda el director Gabriele Vacis

²⁷⁵ Hay que recordar también, como un ejemplo de las inquietudes culturales de los primeros años setenta, la experiencia realizada por un grupo de alumnos de la *Accademia d’Arte Drammatica Silvio D’Amico* de Roma, entre los que se encontraba el futuro director teatral Giorgio Barberio Corsetti. Estos jóvenes, seguidores de J. Grotowski y G. Scabia, pidieron ayuda a la antropóloga A. Milillo para acercarse a los habitantes del pueblo calabrés de Pertina y recopilar folklore (teatral, narrativo y cantado) a cambio de ofrecer después espectáculos teatrales o performativos. Al final de su estancia montaron un espectáculo de teatro y narración basado en dos cuentos recopilados en Pertina y organizado alrededor de la figura de un narrador (Milillo, 1983: 170-184). Cf. también los testimonios de E. Barba sobre el concepto de *baratto* (trueque) cultural con comunidades aisladas del sur de Italia (Barba, 2000: 109-115).

(1996: 7). Gerardo Guccini achaca la falta de influencia de Scabia y Fo sobre la generación teatral inmediatamente siguiente a dos factores fundamentales: en primer lugar, el papel preponderante que jugaron en aquella época en Italia *maestros*, como Jerzy Grotowski²⁷⁶, Eugenio Barba o Julian Beck²⁷⁷, que en el fondo juzgaban la expresión verbal como parcial y poco auténtica, en comparación con el significado profundo de lo corpóreo, y, en segundo lugar, al empleo, por parte de las Postvanguardias, de metalenguajes muy alejados de cualquier referencia narrativa (Guccini, 2005: 4). Será sólo a mediados de los años ochenta cuando el teatro italiano volverá a acercarse a las historias y a la dramaturgia *di parola*²⁷⁸, aunque la fase de recuperación de la palabra se alargará y consolidará a lo largo de toda la década de los noventa (Chinzari y Ruffini, 2000: 16). De Marinis ha subrayado cómo, en esos años, el lenguaje verbal volvió a aparecer en el trabajo de los grupos

²⁷⁶ Sobre la resonancia de J. Grotowski en el teatro italiano, Cf. Vacis (2002).

²⁷⁷ Recordemos que entre 1964 y 1968 y entre 1975 y 1983 el *Living Theatre* reside de forma casi estable en Italia (Valenti, 1999: 35).

²⁷⁸ En 1987, en un encuentro organizado por el *Centro di Studi di Grammatica Italiana* sobre la situación del italiano hablado, se señaló que, por lo que se refería al italiano hablado en el teatro, “superata la fase di netto rifiuto del verbale, sintomo di un bisogno di rinnovamento rispetto al teatro di stampo tradizionale, il teatro contemporaneo riscopre la parola nelle sue multiformi accezioni, dalla mimesi del parlato quotidiano, anche nelle sue varietà regionali, fino alla rivalutazione delle caratteristiche musicali e ritmiche dell’oralità al suo livello più formale, quello poetico” (Stefanelli, 1987: 260).

teatrales italianos “secondo modalità profondamente diverse da quelle che regolavano la presenza del testo nel cosiddetto teatro di parola” (De Marinis, 2000: 47); la narración oral es, sin duda, una de las modalidades que permitieron la recuperación del elemento verbal.

Analizando otras fórmulas escénicas, es indiscutible la presencia de la narración oral entre los ingredientes de la fórmula de teatro-canción y de los monólogos de un cantautor como Giorgio Gaber²⁷⁹ (Milán 1939-2003), que, en colaboración con el escritor y pintor Sandro Luporini, en los años setenta presenta casi un espectáculo por año (empezando por las historias del *Signor G*²⁸⁰, de 1970) de lo que ellos llamaron *Teatro d’evocazione*:

abbiamo chiamato il lavoro di questi anni ‘Teatro d’evocazione’ anche se non siamo stati certo noi a inventare questa formula. Chiunque reciti da solo e voglia rappresentare una storia a più personaggi non ci pare abbia molte strade. Non può certo raccontare le vicende come se stesse leggendo un libro. Per arrivare all’emozione del teatro, l’attore, oltre a raccontare, deve rivivere al presente personaggi e fatti che sono nella sua memoria. Questa tecnica rende vive le situazioni come se stessero accadendo e al tempo stesso lascia molto spazio alle riflessioni, cioè ai monologhi (Gaber y Luporini, 1994: 8).

²⁷⁹ Para información detallada sobre este original hombre del mundo del espectáculo, cf. la página web <http://www.giorgiogaber.org/>.

²⁸⁰ Estrenado en *Il Piccolo Teatro di Milano*.

La cercanía entre la labor de un narrador oral y la del actor del que hablan Gaber y Luporini me parece evidente²⁸¹; quizá más escondida pero no por esto menos real es el ser, en esencia, narración oral de muchas canciones de otros cantautores²⁸² en activo en los años setenta y ochenta, como Enzo Jannacci, cercano, por otra parte, a Gaber y a Fo. Por último hay que recordar una serie de eventos no narrativos, pero marcados por una oralidad impetuosa, como fue la moda de las lecturas públicas de sus textos por parte de poetas, a finales de los años setenta y en los ochenta²⁸³. Como escribió María Corti, estos recitales gozaban de un público juvenil entusiasta, al que

non interessa tanto che i poeti recitino, ma il fatto che essi recitino; vi è dunque qualcosa di genericamente atteso, che non è affatto il messaggio individuale [...], ma è l'ascolto del fiume

²⁸¹ No es por lo tanto casual que la narradora Lucilla Giagnoni haya participado en *Giorgio Gaber: la libertà non è...* (2003), un espectáculo del Tangram Teatro Torino, construido con fragmentos y monólogos de Gaber y Luporini. En la ficha del espectáculo se reconoce que uno de los objetivos es “il recupero [...] di quel rapporto diretto ed immediato con le persone” que acerca el trabajo de Gaber al del narrador.

²⁸² Cf. M. Soriano que, en la voz *Orale (Littérature)* para el *Dictionnaire Universel des Littératures* (Didier, 1994), incluye los “chanteurs-compositeurs qui ont su retrouver le contact, ou, pour mieux dire, le dialogue artiste-public qui caractérisait l’art oral d’autrefois” (Soriano, 1994: 2645).

²⁸³ Sobre éste y otros fenómenos de neo-oralidad poética, cf. Gentili y Catenacci (1996: 296-302).

sonoro al di là dei contenuti (cui spetta interesse secondario) e soprattutto l'ascolto collettivo (Corti, 1980: 19).

Según la estudiosa, en aquel momento, parecía que los jóvenes hubieran vuelto a una desconfianza, de tipo platónico, de las posibilidades comunicativas de la escritura:

i segni dell'oralità appaiono ai giovani come atti a produrre una forma più autentica di comunicazione fra i singoli e fra i gruppi rispetto ai segni della scrittura (Corti, 1980: 20).

3. LOS AÑOS NOVENTA

3.1. Los nuevos narradores italianos

A pesar de la periodización anunciada en el título por simetría con el caso español, la eclosión de narradores orales italianos se remonta a mediados de los años ochenta y da sus frutos a finales de esa década. Es decir, la narración hace su aparición en el teatro italiano en los años en los que il *Teatro di Ricerca* vuelve a apropiarse de la palabra (Chinzari y Ruffini, 2000: 15-17). En 1985, en Prato, Peter Brook presenta su

*Mahābhārata*²⁸⁴: la influencia de ése y otros espectáculos del famoso director, como *La Conférence des oiseaux*, es seguramente otro factor importante en el desarrollo de la figura del *nuevo narrador* en Italia.

Como indica Carlo Presotto, la influencia de Peter Brook

*è significativa quanto indiretta e si è esercitata attraverso tre canali: la visione dei suoi spettacoli, la lettura dei suoi libri e gli incontri di formazione con alcuni degli attori che hanno partecipato ai suoi allestimenti, in particolare Yoshi Oida e Mamado Ndioume*²⁸⁵ (Presotto, 2001: 27).

Recordemos que en sus escritos teóricos Peter Brook ha hecho frecuentes reflexiones sobre la figura del narrador, que para él simbolizaba la

possibilità del teatro di muoversi fluidamente tra i diversi piani della realtà, utilizzando una serie di immagini, semplici ed efficaci, di cui potersi velocemente disfare (a seconda delle diverse opportunità) (Di Bernardi, 2003: 18).

²⁸⁴ Después de diez años de trabajo conjunto con Jean-Claude Carrière y los actores del *Centre International de Créations Théâtrales* de París, la obra había sido estrenada pocos meses antes en el festival de Avignon.

²⁸⁵ En un artículo de prensa, Marco Baliani recuerda haber participado, hace años, en un taller sobre el arte del contar impartido por Sotigui Kouyate, el *griot* de Burkina Faso, que desde hace años es uno de los actores preferidos de Peter Brook (es, por ejemplo, el protagonista y narrador de *Tierno Bokar*, el último montaje del director). También el narrador Enrico Messina ha sido alumno de Sotigui Kouyate.

En el caso de los narradores italianos, como Marco Baliani, Laura Curino o Marco Paolini, en cambio

la scoperta della dimensione narrativa consegue all'intento di superare con atti concreti la crisi delle forme tradizionali e quella delle culture d'avanguardia (limitate dal sopraggiungere d'una fase impositiva e dogmatica), senza però rimuovere gli elementi vitali delle une e delle altre (Guccini, 2004b: 18).

A pesar del ejemplo de Peter Brook, que utiliza historias míticas, con un trasfondo ético y religioso, destinadas a un público adulto, en los primeros pasos de la *nueva narración* italiana siguen estando muy presentes el trabajo de animación y el teatro para un público infantil²⁸⁶. De hecho, como se verá en las páginas siguientes, la gran mayoría de los protagonistas de los primeros espectáculos de narración proceden de distintas experiencias con público infantil.

²⁸⁶ En una conversación, Gabriele Ferraboschi, director en esos años del emblemático *Teatro delle Briciole*, recordaba, como ejemplo del interés latente en esa época por la narración, la obra *Grande Racconto* (1985), un espectáculo nacido de una colaboración del *Teatro delle Briciole* con Tonino Guerra, en el que un actor-narrador contaba la Odisea, tal y como, supuestamente, la había escuchado contar a otro narrador. *Grande Racconto* sigue representándose en la actualidad.

3.1.1 Marco Baliani

3.1.1.1 Nace un 'raccontatore di storie'

Ya se ha recordado la dedicación de Marco Baliani (Verbania, 1950) al teatro para niños, pero, además, este narrador trabajó, entre 1981 y 1989, en varios proyectos pedagógicos del Ayuntamiento de Génova a favor de niños marginados o problemáticos²⁸⁷, con los que empezó a utilizar la narración de cuentos como recurso para captar su atención²⁸⁸. El entrenamiento adquirido permitió a Baliani elaborar una teoría propia de la narración²⁸⁹ y empezar a proponer espectáculos de narración como

²⁸⁷ Baliani sigue dedicándose actualmente a este tipo de actividad, como demuestra *Pinocchio nero* (2004), un espectáculo de teatro-danza que nace de la colaboración de Marco Baliani con *AMREF* (una organización sanitaria privada, sin fines lucrativos, muy activa en el continente africano) en un proyecto para recuperar a chicos de la calle en la periferia de Nairobi. Baliani escribió y dirigió esta transposición africana de la obra de Collodi para veinte jóvenes actores. Está claro que la elección de Pinocho no fue casual: la metamorfosis del títere de madera en niño de carne y hueso es el espejo de otra transformación milagrosa, la de veinte chicos sin destino que gracias al teatro han encontrado su sitio en el mundo. Sobre la experiencia, cf. Baliani (2005) Existe también una grabación del espectáculo, cf. Giulio Cederna y John Muiruri (2005).

²⁸⁸ En el cuestionario, entre los intereses que lo han acercado a la narración Marco Baliani indica el "lavoro con bambini disadattati" (cuest. I-2).

²⁸⁹ Baliani, en *Pensieri di un raccontatore di storie* (1991), explica que, como narrador, ha constatado con asombro creciente "quanto grande fosse il bisogno di sentirsi raccontare una storia" que demostraba el público, de cualquier edad (Baliani, 1991: 10). Después del asombro, llega la reflexión que el autor expone de forma fragmentaria, apoyándose en Walter Benjamin, Peter Brook, Mircea Eliade y otros autores, que le sirven como punto de partida para elaborar opiniones esclarecedoras sobre las relaciones

Storie (1989, un montaje de cuentos para un público infantil) y, sobre todo, *Kohlhaas*²⁹⁰ (1991), que ya no se dirige a niños y que hoy, es decir catorce años después de su estreno, sigue siendo uno de los espectáculos emblemáticos de la *nueva narración*. Marco Baliani se basó en la novela *Michael Kohlhaas* (1808), de Heinrich von Kleist, y utilizó, para reflexionar de forma ambigua y descarnada sobre las consecuencias morales de algunas reacciones a la injusticia²⁹¹, la terrible historia, ambientada en la Alemania del siglo XVI, de un acomodado mercader de caballos, que vive feliz y en paz con el mundo entero hasta que es víctima de un robo por parte de un noble y, al ver que, repetidamente, la ley y las autoridades no lo defienden, se rebela contra el emperador. Al mando de un ejercito de desesperados, Kohlhaas difunde la muerte y la destrucción a su alrededor, pero, derrotado al fin por el emperador, es condenado a la horca; poco antes de la ejecución aparece una última posibilidad de

entre narración y teatro, el papel del actor en el mundo contemporáneo, la figura del narrador en la era de la información, etc.

²⁹⁰ Existe una versión escrita del espectáculo (Baliani y Rostagno, 2001).

²⁹¹ Marco Baliani ha comentado que “quando ho letto Kohlhaas, il nutrimento che vi ho trovato aveva a che fare con un nodo molto oscuro della mia esistenza, con un periodo storico molto difficile, che è quello degli anni '70 e del terrorismo. Io sono della generazione del '68, e molti compagni di strada o persone che conoscevo, frequentavo, stanno ancora in galera. Perché a un certo punto hanno pensato di potere fare giustizia, di trovare una giustizia diversa. [...] Diciamo che lavorare su questo testo è stato un modo per riflettere su quegli anni” (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 53).

salvación para el antiguo mercader, pero éste renuncia a aprovecharla: sobrevivir no tiene sentido para él, puesto que su mundo, su familia y su identidad misma han desaparecido desde hace tiempo. Marco Baliani cuenta la historia como narrador externo, sentado en una silla²⁹² y sin otro recurso escénico que el ritmo de sus zapatos en la tarima, que imitan el galope de los caballos, en un

Gioco continuo di entrata e uscita dalla prospettiva di ciascuno dei personaggi, che abitano di volta in volta il corpo e la voce del raccontatore, senza però spezzare mai la cornice epica custodita dall'io narrante (Bottiroli, 2005: 32).

3.1.1.2 Espectáculos posteriores

En los años siguientes Marco Baliani persiste en su dedicación al arte del narrar, creando *Frollo* (1993), un espectáculo para niños, y *Tracce* (1996), un espectáculo de reflexiones, poesía y narración, sobre el tema de la capacidad de asombro. La obra se basa en la obra homónima de Ernst Bloch, que interesó a Baliani, como afirma él mismo, por su

²⁹² Cf. Geneviève Calame-Griaule que explica la diferencia, para la cultura Dogon, entre las palabras episódicas y desmemoriadas de quien habla estando de pie o andando y la *palabra verdadera* del sabio que habla sentado, en una posición que favorece el equilibrio de todas sus facultades (Calame-Griaule, 1982: 83).

rapporto con la realtà dove il senso viene da ciò che apparentemente è trascurabile o di poco conto. È il valore della piccola storia che si antepone alla grande storia, il piccolo frammento che spiega il grande disegno (Fiaschini y Ghiglione, 1998: 25).

En 1997 Marco Baliani realiza un espectáculo que se estrenó por televisión, en directo. Se trata de la obra más explícitamente autobiográfica de Baliani, *Corpo di Stato* (1997), un monólogo de una hora y media en el que el autor reconstruye los 55 días del secuestro de Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas en la primavera de 1978 (entrelazando también la historia de Peppino Impastato, joven siciliano asesinado por la Mafía, de la que Peppino denunciaba por radio crímenes, connivencias e intereses, el mismo día en que se encontró el cadáver de Moro), reviviendo sus vivencias de militante de extrema izquierda, que, de pronto, se encuentra privado de su espacio político al no poder apoyar ni al Estado ni a las Brigadas Rojas. Baliani reconstruye el contexto social, político y generacional de su propia experiencia a través de una serie de episodios (una asamblea, la muerte de un amigo durante un atraco, la petición de ayuda de un perseguido, una visita a un amigo en la cárcel), que, aun siendo estrictamente personales, asumen el valor de

testimonio colectivo. Todo está contado en presente, sin filtros, recuperando palabras, pensamientos y sensaciones, que llevan a los espectadores a la época de los hechos narrados. El tema, en el fondo, sigue siendo el mismo que en *Kohlhaas*: cómo luchar contra la injusticia sin transformarse en un justiciero²⁹³. También fue un encargo televisivo *Francesco a testa in giù* (1999), sobre la vida del santo de Asís²⁹⁴, en el que Baliani²⁹⁵ recrea la figura de San Francisco a partir de pocos episodios: el viaje a Oriente, el momento en que devuelve su ropa al padre quedándose desnudo en público, la relación con Santa Clara y la invención del belén. Ponte di Pino ha notado que el San Francisco de Marco Baliani es un personaje profundamente político “che nella sua prassi politica usa anche il teatro” (Ponte di Pino, 2000: 101) y que la reflexión sobre la necesidad de la utopía y sobre su impracticabilidad en la

²⁹³ Cf. una entrevista de Oliviero Ponte di Pino a Marco Baliani aparecida en *il manifesto* (Ponte di Pino, 1998b).

²⁹⁴ A parte del monólogo, ya recordado, de Dario Fo, en el que el premio Nobel reivindica el peso de San Francisco en la historia del teatro, con una función contracultural, cf. el capítulo que Antonio Attisani dedica a San Francisco con respecto al arte teatral y a la *performance* en su *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori di ricerca* (Attisani, 2003: 111-158).

²⁹⁵ Con la colaboración de Roberto Anglisani y Giovanna Mezzogiorno.

que se basa el espectáculo está, una vez más, muy relacionada con la vida y la experiencia vital del autor.

3.1.1.3 Narraciones polifónicas

La importancia de Marco Baliani entre los *nuevos narradores* italianos se debe, también, a su intensa labor de difusión del arte del narrar en talleres y como director artístico de proyectos teatrales para varios artistas, basados en la narración. Ya en 1989 dirigió *Corvi di luna*, inspirado en cuentos de Italo Calvino sobre el tema de la segunda guerra mundial y la lucha partisana. En este espectáculo dieciséis actores²⁹⁶ contaban dieciséis cuentos, cada uno en su dialecto. En agosto de 1991, en Bolonia, Baliani preparó y dirigió un evento-*performance* con cien actores para recuperar la memoria histórica del atentado realizado en la estación de la ciudad en agosto de 1980²⁹⁷ y para intentar elaborar una

²⁹⁶ Entre ellos estaba Roberto Anglisani, dando inicio así a una fértil colaboración que siguió en otros espectáculos como *D'acqua la luna* (1990), *Piccoli angeli* (1993), *Peer Gynt* (1995) o *Francesco a testa in giù*.

²⁹⁷ El 2 de agosto de 1980 explotó una bomba colocada en la estación de Bolonia y causó la muerte de 85 personas.

especie de duelo colectivo. A pesar de tratarse de una obra coral, la narración fue la marca distintiva de *Antigone delle città*, nombre del evento, como subraya A. Ghiglione

la narrazione costituisce l'elemento poetico e teorico che qualifica il teatro di Marco Baliani. In 'Antigone delle città' essa è presente e operante a diversi livelli [...], nella struttura drammaturgica [...] e poi soprattutto attraverso i piccoli racconti che costituiscono, accanto alle azioni fisiche e ai gesti, la partitura verbale del testo (Ghiglione, 1998: 104).

También pertenecen a esta tipología *Antigone della terra* (1992), los tres espectáculos corales que intentan recuperar la memoria de la Primera Guerra Mundial en la región del Trentino²⁹⁸ y los espectáculos que nacieron del proyecto Mediterraneo²⁹⁹, *Migranti* (1996) y *Giufà* (1997).

²⁹⁸ *Come gocce di una fiumana* (1994), *Terra dove non annotta* (1995) y *Le vie del ritorno* (1996).

²⁹⁹ Proyecto de formación y producción teatral financiado por el ETI (Ente Teatrale Italiano).

3.1.2 Marco Paolini

3.1.2.1 Los Album

Hablando de los orígenes del *teatro di narrazione*, otra referencia obligada es el espectáculo *Adriático* (1987) de Marco Paolini (Belluno, 1956), un actor veneto que en ese momento formaba parte de *Teatro Settimo*. Se cuenta³⁰⁰ que este espectáculo nació gracias a una pierna rota que no permitió a Marco Paolini participar en una gira de *Teatro Settimo*, dejándole en cambio el tiempo necesario para recopilar material para un trabajo en solitario destinado a un público infantil. Junto con el director Gabriele Vacis, M. Paolini trabajó en la adaptación de un clásico de la literatura infantil, *Le petit Nicolas* (Goscinny, 2002), y creó un espectáculo de narración en el que el niño Nicola, un *alter ego* del autor, se aleja por primera vez de su entorno familiar para ir a un campamento de verano³⁰¹. En un principio *Adriático* era un espectáculo infantil, pero

³⁰⁰ La anécdota, recogida personalmente por quien escribe de la directora teatral Simona Gonnella, aparece también en un libro de C. Presotto (2001: 36).

³⁰¹ Sobre la génesis y la trama de *Adriático*, Cf. Paolini y Ponte di Pino (1999: 24 y siguientes) y Sanfilippo (2003a: 520-21).

Paolini, gracias a las reacciones entusiastas de los adultos que asistían a las representaciones acompañando a hijos o alumnos, fue tomando conciencia de las posibilidades de comunicación con cualquier tipo de público que le ofrecía la narración. Paolini es autor de otros cuatro espectáculos sobre el personaje de Nicola, que forman la serie de los *Album*, y, si el segundo de ellos, *Tiri in porta* (1990), nace aún como espectáculo para adolescentes, los últimos tres³⁰² se dirigen sin lugar a duda a un público adulto.

3.1.2.2 *Il racconto del Vajont*

Gracias a Marco Paolini, algunos años más tarde, la narración oral como práctica teatral llegará a ser algo reconocible y reconocido por la sociedad italiana: en 1997 la televisión italiana (*Raidue*) transmite en

³⁰² *Liberi tutti* (1992, escrito en colaboración con Gabriele Vacis), *Aprile 74 e 5* (1995, escrito en colaboración con Lorenza Mercuri) y *Stazioni di transito* (1999). En los primeros meses del 2005 la cadena RAI3 de la televisión italiana ha transmitido una versión televisiva de los *Album*, dirigida por el mismo Paolini en colaboración con Giuseppe Baresi. En la página *web* del propio Paolini (<http://www.marcopaolini.it/pfiles/index.cfm>) se puede encontrar información sobre los *Album* y los demás espectáculos de este autor. Para un análisis detallado de los *Album* Cf. Marchiori (2003: 101-119), Paolini y Ponte di Pino (1999: 21-40) y Sanfilippo (2003a: 522-23).

directo su espectáculo *Il racconto del Vajont* y Paolini consigue una audiencia de tres millones y medio de tele-espectadores (Ponte di Pino, 2005: 20). Como ya se ha recordado, la prensa no sabe cómo llamar al espectáculo de Paolini; éste, en cambio, lo ha bautizado como *orazione civile*³⁰³, consciente de que se trata de un espectáculo inclasificable desde el punto de vista teatral: un monólogo de casi tres horas sobre el derrumbamiento de una presa. El argumento escogido por Paolini es, en efecto, la construcción y el posterior derrumbamiento de la presa del Vajont el 9 de octubre de 1963, una tragedia (prevista y anunciada como desgraciadamente pasa en muchos casos) que costó la vida a dos mil personas y borró a cinco pueblos de la geografía italiana. En el arranque totalmente autobiográfico de la obra, Paolini recuerda que él para llegar al lugar de veraneo de la infancia pasaba todos los años con el tren al lado del lugar de la tragedia y sus padres le contaban lo que había sucedido, presentándolo como una tragedia imprevisible, pero en la adolescencia leyó un libro de denuncia sobre los engaños empresariales y políticos que permitieron la construcción y utilización de la presa, haciendo caso omiso de los informes de geólogos e ingenieros, y, cuando ya de adulto, se topó

³⁰³ El adjetivo se mantendrá en años sucesivos, cuando Paolini y otros artistas crearán nuevos espectáculos de denuncia que recibirán el nombre de *narrazione civile*.

con el testimonio de una vieja periodista comunista que había luchado contra la construcción de la presa, decidió que tenía que utilizar su trabajo actoral para que la historia de la tragedia no cayera en el olvido.

Durante toda la representación, Paolini está solo en escena, de pie delante de un escritorio lleno de papeles y con una pizarra al lado, en la que va apuntando datos y dibujando esquemas de la presa. Y es en esta obra donde todo el trabajo sobre la narración autobiográfica realizado en los cuatro primeros *Album* cobra toda su significación, ya que la apertura, donde Paolini expone su vinculación sentimental con la tragedia y su búsqueda de la verdad, le da esa autoridad de narrador que hace que el público le siga después en una narración totalmente impersonal y objetiva en la que Paolini va desgranando datos e informes técnicos, siguiendo paso a paso los ocho años que transcurren entre el principio de las obras de construcción de la presa y su derrumbamiento y provocando las lágrimas de los espectadores con un final no por conocido menos emotivo. Sería interesante analizar detalladamente los recursos que utiliza Paolini, en los primeros veinte minutos de la obra, para instaurar un clima de complicidad con el público. En este prolongado exordio, el narrador se propone crear cierta identificación y cercanía entre su persona y el

público y va nombrando lecturas y experiencias juveniles que entretejen una red de malla estrecha, con la que pescar hasta al más recalcitrante de los espectadores.

Cuando se transmitió el espectáculo por televisión Paolini llevaba ya aproximadamente tres años contando la historia del Vajont; no estoy haciendo, pues, referencia a un auténtico estreno, de hecho es muy difícil establecer la fecha de estreno de muchos espectáculos de narración, puesto que se trata de trabajos que van creándose y transformándose a medida que el narrador los va presentando ante el público. Además, el propio Paolini ha definido el concepto de estreno “un retaggio ottocentesco”, que se disuelve “dando vita a prove aperte, ad anteprime, a studi, letture, incontri, e dunque fino a annullare anche il concetto di *replica*” (Marchiori, 2003: 24). En el caso del Vajont, la primera narración se remonta a 1993³⁰⁴ y Paolini recuerda:

per prima cosa l'ho raccontato ad amici. Ho cominciato a raccontare a cena e se non bastavano le cene, ne organizzavo qualcuna per continuare a raccontare, anzi mi facevo invitare da qualcuno per raccontare. Ma non solo gli amici: il racconto del Vajont ho chiesto di farlo a casa di ingegneri, di Assessori al

³⁰⁴ Cf. el diario de las narraciones públicas del *Racconto del Vajont* entre 1993 y 1998 en Paolini y Ponte di Pino (1999: 89-95).

*Territorio*³⁰⁵. *Insomma gente che non conoscevo [...] Ogni sera il racconto era diverso, perché diversa era la soluzione che, di volta in volta, trovavo al raccontare* (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 57).

3.1.2.3 Otros espectáculos

Entre la producción de Marco Paolini hay que recordar *Il Milione*, un espectáculo que comparte el título con la obra de Marco Polo, pero que no está dedicado a tierras exóticas y lejanas, sino al Véneto, la región de Marco Polo y Marco Paolini, y, sobre todo, a Venecia o, más exactamente, al mito de la ciudad de Venecia, su laberinto geográfico, histórico y cultural. Paolini consagra también otros trabajos al Véneto y a su dialecto, su lengua y su literatura, como *Bestiario veneto* en el que el actor utiliza textos de Biagio Marin, Andrea Zanzotto, Giacomo Noventa y otros poetas de esta zona de Italia. En *Il Milione* y *Bestiario veneto* se nota una fuerte presencia del dialecto, que responde al protagonismo que siempre ha tenido el dialecto en el Véneto, donde goza de un prestigio social y una vitalidad literaria desconocidos en otras regiones italianas. El

³⁰⁵ Es decir personas que podían juzgar la exactitud de la parte más técnica de la narración, con todos los datos que se refieren a la construcción de la presa.

interés de Paolini por las dinámicas y las tensiones entre lengua italiana y dialecto véneto (o mejor dicho dialectos) se remonta a sus colaboraciones con *Teatro Settimo*³⁰⁶.

3.1.3 Teatro Settimo y Laura Curino

Gerardo Guccini ha publicado recientemente un libro en el que identifica la obra *Stabat mater* del Teatro Settimo como una de las fuentes del *teatro di narrazione*. Este grupo, dirigido por Gabriele Vacis, con el que trabajó también Marco Paolini desde 1987 hasta 1994, fue uno de los más importantes grupos del *Teatro di Ricerca* italiano; creado en 1981 se distinguió desde el principio por un claro interés por la narratividad. Stefania Chinzari y Paolo Ruffini han señalado que

raccontare, comunicare una storia attraverso gli autori di un progetto, in questo caso teatrale, è per il grupo, in anni di violenta e irresistibile attrazione per l'annullamento del senso, per la negazione della storia e, dunque, della memoria, per l'azzeramento della dimensione spazio-temporale, una insopprimibile reazione artistica e civile (Chinzari y Ruffini, 2000: 44).

³⁰⁶ Cf. el ejemplo de *La historia de Romeo y Giulietta*. En esta obra, Paolini para preparar su papel trabajó sobre dos autores vénetos de principios del siglo XX, Berto Barbarani y, sobre todo, Vittorio Betteloni, que recrearon la tragedia de Shakespeare en dialecto véneto.

A lo largo de los años ochenta, *Teatro Settimo* presentó varios espectáculos teatrales vinculados de alguna forma con la narración, como *Elementi di struttura del sentimento* (1985), una adaptación de las *Afinidades electivas* de Goethe, en la que la historia es vista y narrada por las criadas, sin que los aristocráticos protagonistas aparezcan nunca en la escena³⁰⁷. Además, *Teatro Settimo*, muy vinculado desde el principio a su lugar de origen, una ciudad-dormitorio a la que el grupo rindió homenaje incluyendo el topónimo en su nombre³⁰⁸, llevó a cabo varios proyectos de animación teatral y social³⁰⁹, colaborando con el Ayuntamiento en un intento de superar el clima de conflicto social que caracterizaba el lugar en los años setenta y ochenta (Ossola, 1998: 13-14). Estas colaboraciones resultarán útiles para el desarrollo de la práctica de la narración entre los miembros del grupo³¹⁰, puesto que, por ejemplo,

³⁰⁷ Sobre la creación del texto y los personajes de esta obra, Cf. Curino (1996).

³⁰⁸ Se trata de Settimo Torinese, un pueblo a siete kilómetros de Turín, que a lo largo de los años cincuenta triplicó sus habitantes (pasando de 10.000 a 30.000) a causa de la inmigración que, desde el sur de Italia, llegaron ahí para trabajar en la Fiat.

³⁰⁹ Cf. Vacis (1996).

³¹⁰ Según Laura Curino, el hecho de haber crecido en Settimo Torinese fue formativo para ella como narradora: en el cuestionario explica que vivir ahí en los años sesenta

según G. Guccini (que Laura Curino define como “il mio biografo ufficiale”³¹¹) “dietro il narrare di Laura Curino ci sono [...] i programmi di collaborazione scolastica di Laboratorio Teatro Settimo” (Guccini, 1994b: 23).

3.1.3.1 Stabat mater

Antes se hizo referencia a *Stabat mater*, se trata de un espectáculo de 1989, que Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio y el director Roberto Tarasco llevaron por toda Italia, representándolo en casas particulares. La experiencia de *Stabat mater* fue, para Laura Curino y Lucilla Giagnoni, un entrenamiento fundamental para comprender y asimilar los mecanismos de la narración oral y de su peculiar relación con el público. Los actores tenían un personaje y, a través de éste, contaban, para un público bastante reducido, cuentos y

significaba escuchar las múltiples historias que traían los emigrantes que iban llegando de toda Italia.

³¹¹ Conversación con Laura Curino (julio de 2004).

monólogos³¹² y, justo antes del final, el personaje de Curino, Demetra, recordaba la figura de su madre, una narradora de la que la joven se sentía heredera:

mia madre era una persona silenziosa, capace di confondersi fra i mobili, di perdersi nel disegno intricato di un tappeto, di camminare senza fare il minimo rumore, come se non esistesse. Ma quando rimanevamo sole nella stanza, allora cambiava tutto. Incominciava a raccontare, e la stanza si riempiva di luce, le pareti scomparivano per fare posto ad incredibili paesaggi: palazzi pieni di cose che non avevo mai visto, creature mostruose, generose. Mi deponeva ai piedi tutti i tesori dell'oriente, la luna e altro ancora; mi riduceva alla grandezza di una formica per farmi capire la vastità dell'universo; mi metteva le ali perché potessi vederlo meglio dal firmamento; mi dava una coda di pesce perché conoscessi il fondo del mare. Quei personaggi mi sono divenuti così familiari che ancora adesso, a distanza di anni, posso riconoscere il colore di un vestito, la grana di una voce. Ma le parole non sono gratuite, mi diceva. Costano care. Lei ha combattuto per averle. Erano tutte sue.

E adesso sono mie!

Io ho ereditato da mio padre il destino bizzarro di avere un compito nella vita, e da mia madre la vita. Mia madre è vissuta in pace. Compito di mio padre è di andare e combattere le guerre, ma il mio compito è di restare a combattere la pace (Curino et alii, 2004: 172).

³¹² En el libro *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'* (Guccini, 2004b) se encuentran informaciones detalladas sobre la génesis del espectáculo con testimonios de los artistas y del público.

3.1.3.2 *Passione y Olivetti*

Y Laura Curino siguió “combattendo la pace” con *Passione* (1991), su primer espectáculo de narración en solitario. Se trata de un monólogo, estructurado por distintos fragmentos, en los que la mirada de la niña protagonista reconstruye la vida en Settimo Torinese en los años sesenta, cuando la inmigración, que llegaba de otras regiones de Italia, entremezclaba dialectos y costumbres. El punto central de la narración es el descubrimiento del teatro por parte de la protagonista, mientras asistía a una representación de Dario Fo y Franca Rame³¹³, y su posterior *passione* por la recitación como posibilidad de evadirse de una realidad odiada y detestada. A lo largo de la narración, siempre en equilibrio entre la comicidad y la emoción, Curino dibuja una serie de inolvidables personajes femeninos y cierra el espectáculo con palabras que, nuevamente, dicen mucho sobre la narración y la oralidad:

le disse che domani le avrebbe insegnato a raccontare quella storia:

*Con na vos cita cita,
vus di ninin chi sun ancora nen bon a parlà,*

³¹³ Otro reconocimiento, implícito, de la deuda de los *nuevos narradores* con espectáculos como *Mistero Buffo*.

*vus d'i parent ch'i ciaciaru³¹⁴, voci che chiacchierano,
la sera, prima di addormentarsi...*

*Senza dimenticare neppure una parola:
qualcosa di semplice e perfetto che si chiama
imparare
a
MEMORIA (Curino et alii, 1998: 71).*

A parte la referencia a ese componente fundamental para cualquier narrador que es la memoria, aparece aquí la voz, indisolublemente ligada a una mezcla personal entre lengua italiana y dialecto, una característica común a muchos narradores, a partir del ya recordado Marco Paolini, sobre la que se reflexionará más adelante. Para Curino, la palabra que narra se encuentra, por lo tanto, a medio camino entre la voz como sonido (la voz del niño que no sabe hablar, las voces familiares que charlan en la oscuridad) y la memoria, sencilla y perfecta, una memoria dialectal en la que ese “aprender de memoria” seguramente significa salvar la memoria de los hechos, más que repetir las palabras de un texto.

³¹⁴ Con una voz baja, voz de niño que aún no sabe hablar, voz de los parientes que charlan.

Otros espectáculos de narración de Laura Curino³¹⁵ en los años noventa son *Olivetti. Camillo: alle radici di un sogno*³¹⁶ (1996) y *Adriano Olivetti* (1998). El primero narra la historia (contada desde el punto de vista femenino de la madre y la esposa) de Camillo Olivetti, el joven inventor, el aristocrático anticonformista que a principios del siglo XX fundó la primera fábrica italiana de máquinas de escribir. *Adriano Olivetti* trata, en cambio, del hijo y heredero de Camillo.

3.1.4 Giacomo Verde

En los años setenta, Giacomo Verde se dedica al teatro de calle³¹⁷ e investiga sobre la cultura popular, recuperando la figura tradicional del *cantastorie*. Pronto llega a la conclusión de que la cultura popular viva y actual hay que buscarla no en la tradición, sino en el imaginario

³¹⁵ Para otras informaciones sobre esta narradora, cf. su página web: <http://www.lauracurino.it/>.

³¹⁶ Escrito a cuatro manos con Gabriele Vacis. El texto del espectáculo ha sido publicado (Curino y Vacis, 1998).

³¹⁷ Trabajó en actividades de teatro de calle con *Els Comediants* y con Leo Bassi, por citar sólo artistas conocidos en España.

“tecnológico” basado en la televisión, el cine, el cómic, la ciencia ficción. El artista intenta, entonces, conjugar formas y temas de la tradición popular con las modernas tecnologías ya que, según él, ambas son instrumentos para comprender y comunicar arquetipos que pueden cambiar de aspecto continuamente, pero se mantienen fieles a sí mismos. A finales de los años ochenta, Verde inventa el *teleracconto*³¹⁸, destinado a un público infantil, en el que funde su experiencia de actor-narrador y el uso creativo de la cámara de vídeo. Según la definición proporcionada por el mismo autor se trata de “una performance teatral que conjuga narración, microteatro y macro filmación en directo”. El mecanismo es muy sencillo: un narrador cuenta un cuento y al mismo tiempo maneja pequeños objetos de uso cotidiano o pequeñas partes del cuerpo (dedos, boca, etc.). Una cámara de vídeo con macroenfoque graba la manipulación de los objetos y la retransmite en la pantalla de un monitor que se encuentra en el escenario junto al narrador. El crítico Carlo Infante ha subrayado cómo el actor y sus simulacros cohabitan así en el mismo espacio, como en el *bunraku* japonés, en el que el público ve

³¹⁸ Se podría traducir como “Telecuento”, aunque el nombre nace de un juego de palabras: *Te le racconto io le storie* (te los cuento yo los cuentos) que se funde con el prefijo “tele” de televisión.

perfectamente quien manipula la marioneta. Es decir, en el *teleracconto* el espectador ve la tecnología, ve como se hace mientras se hace; la sorpresa es reconocer en un objeto común y corriente la posibilidad de representar o ser metáfora de otra cosa³¹⁹. Por supuesto, lo que queda en primer plano es la narración y, gracias a ella, la imagen de los objetos, sus desplazamientos y acciones cobran sentido, generalmente según el principio de la analogía (un mecanismo muy desarrollado en el imaginario infantil): en *Lieto il fine* basado en el cuento de la sirenita, un pétalo rojo se convierte, para la mente del espectador, en la pequeña lengua de la sirenita en el mismo momento en que el narrador relata cómo la bruja le exige a la sirenita el sacrificio de su voz. La relación entre el plano de la realidad y el de la imagen puede tener vaivenes irónicos como cuando, en *H&G*, Verde habla de la famosa casa “comestible” que los niños descubren en el bosque y la representa enfocando una galleta craker sobre la que está dibujada la silueta de una casita; poco después Verde juega con los dos planos escénicos y se come la galleta, destruyendo así

³¹⁹ Para dar un ejemplo concreto, en *H&G*, un *teleracconto*, basado en el cuento de Hansel y Gretel, los dedos del narrador pueden representar el bosque o a los niños (el dedo que representa a la pequeña Gretel tiene un trocito de cordel alrededor de la uña, que evoca las trencitas de la niña, mientras gracias a una nuez aparece en la pantalla el rostro terrorífico y arrugado de la bruja. Pueden verse algunas imágenes en la página web de Giacomo Verde: <http://www.verdegiac.org/>.

por un momento la dimensión de la imagen de vídeo e ilustrando al mismo tiempo las bondades alimenticias de la morada de la bruja en un punto de encuentro entre el plano de sus acciones y la evocación de las imágenes. De hecho, detrás de la invención del *teleracconto* estaba la voluntad de hacer patente que la imagen no es la cosa y que la televisión no puede representar la realidad, pero que esta diferencia entre la realidad y su representación no tiene porqué ser negativa sino que nos ofrece un gran potencial creativo.

Desde 1989 G. Verde ha creado varios *teleracconti*, solo o en colaboración con otros artistas como C. Presotto³²⁰ o R. Boldrini, y estas obras no se basan exclusivamente en cuentos tradicionales. *Fiori rossi sulla pelle (E fu così che la guerra finì)* (1996), una colaboración entre Verde, Presotto y Paola Rossi, producida por la compañía *La Piccionaia*

³²⁰ C. Presotto es un autor que se ocupa de las instancias narrativas de la dramaturgia contemporánea. Recopila leyendas urbanas (con una página en Internet, *Il bar virtuale*, donde se puede consultar un catálogo hipertextual de leyendas y añadir las que uno conoce. Cf. <http://leggende.clab.it/barmira.htm>) y ha creado un *Teleracconto* sobre la historia del pez siluro, se trata de *Bar Miralago* en el que el narrador aparece sentado en una mesa de un bar y enfoca objetos como tenedores, cucharillas, etc. Hablando del *teleracconto* ha subrayado como la antítesis libro-televisión recuerda el desprecio de lo culto hacia lo popular y, en ámbito escolar, la televisión representa el antagonista, el enemigo. En cambio la presencia en el escenario de un televisor despierta el interés de los chicos.

de Vicenza, nace de un libro³²¹ sobre la guerra en la antigua Yugoslavia, escrito por los alumnos de un colegio de primaria de Zindis, un pueblo de la provincia de Trieste muy cerca de la frontera italiana con Yugoslavia; *Storie celesti* (1997) habla de los fundadores de las principales religiones.

3.1.5 *Le Albe y Luigi Dadina*

En 1990, como *cantastorie* tradicional, Giacomo Verde participa en un espectáculo teatral, inspirado en la *Commedia dell'arte*, en el que la narración tiene un lugar importante. Se trata de *Lunga vita all'albero*, del *Teatro delle Albe*, en el que, siguiendo el modelo del *maggio epico*, se narra la historia de Alinsitowe, pequeña reina del Senegal³²². El *Teatro delle Albe* había demostrado ya su interés por la narración y, de hecho, Marco Martinelli, uno de los fundadores del grupo³²³, ha afirmado:

³²¹ Cf. Muggia Spettacolo Ragazzi (1995).

³²² Cf. el texto del espectáculo en Martinelli (1991).

³²³ Para informaciones detalladas sobre el *Teatro delle Albe* (que actualmente ha confluído dentro de *Ravenna Teatro*), cf. su página web www.teatrodellealbe.com y Chinzani y Ruffini (2000: 37-43).

in realtà il nucleo delle Albe, io, Ermanna [Montanari], Gigio [Dadina] e Mandiaye [N'Diaye], siamo un narratore, uno che ama raccontare storie e che capisce che per farlo a teatro deve farlo anche da regista e da attore-autore (Guccini, 1998: 18).

En 1987 el grupo *Le Albe* emprende un experimento de mestizaje cultural abriendo el grupo a algunos inmigrantes senegaleses³²⁴ y, al ser dos de ellos de familia *griot*, la oralidad y la narración aparecen pronto entre los elementos más dinámicos de este original intercambio cultural, como se puede apreciar en el espectáculo *Le due calabasse* (1990), de Mandiaye N'Diaye (Guccini, 2004b: 39-40). En este contexto, Luigi Dadina propone, con Mandiaye N'Diaye o en solitario, un serie de trabajos en los que rescata la figura del *fulêr*, el narrador tradicional al que se pagaba, durante los *trebbi*, las veladas comunitarias típicas de la Romagna, para que contara historias. Entre los espectáculos de Dadina en los años noventa hay que citar *Griot Fulêr* (1993)³²⁵ y *Narrazione della pianura* (1995). En el caso de este actor hay que subrayar que tiende a asumir *un personaje que narra* más que proponerse como narrador; en

³²⁴ Sobre las fases y las dinámicas de este mestizaje teatral *afroromagnolo*, cf. Lorenzoni y N'Diaye (1998) y Martinelli (1998).

³²⁵ En colaboración con Mandiaye N'Diaye.

Griot Fulêr, por ejemplo, actúa como Gianaro da Tanta³²⁶ “il fulêr più famoso del suo tempo” (Dadina y N’Diaye, 1994:82) y habla siempre y sólo en dialecto *romagnolo*.

3.1.6 Moni Ovadia

En 1986, Moni Ovadia (1946), un judío sefardí de origen búlgaro, residente en Italia desde los cuatro años, investigador e interprete de música tradicional, que desde el inicio de los años ochenta había empezado a estudiar formas de teatro y de teatro musical, presenta, en un festival de cultura judía, el espectáculo *Dalla sabbia e dal tempo*, en el que, como recuerda el autor “infilai per la prima volta le ‘mie’ storielle, che fino a quel momento raccontavo solo in ambito privato agli amici” (Ovadia, 1998: 129).

A este primer experimento siguió una investigación sobre la forma de utilizar teatralmente la narración oral, vivida como una de las

³²⁶ Era el pseudónimo de Giovanni Saporetti (1848-1936), tejero y famoso *fulêr*. Cf. Baldini (1994: 123).

características de la cultura judía³²⁷. Esta búsqueda se materializó, en 1993, en *Oylem Golem*, un espectáculo de cabaret en yiddish mezclado con música klezmer³²⁸. La fusión de música y cuento tradicional en la voz única de Moni Ovadia³²⁹, acompañado por un quinteto de músicos, tuvo un éxito inmediato y una gran resonancia. Las narraciones de Ovadia son pequeñas anécdotas y cuentos cómicos, en la mejor tradición del *witz* judío, contados de forma magistral con un inimitable acento yiddish, que divierten y, al mismo tiempo, conmueven al público, puesto que el tema del espectáculo es el exilio y el recuerdo de un mundo que desapareció con la segunda guerra mundial: al final del espectáculo antes de una canción que rememora el viejo gueto de la ciudad de Vilnius, Moni Ovadia recuerda

³²⁷ Cf. la afirmación de Ovadia “Leggere e raccontare, trasmettere il racconto, è una delle caratteristiche dell’ebraismo” (Oreggia, 2002: 16).

³²⁸ *Oylem Goylem* ha sido presentado en España en el Festival del Sur, dirigido por R. Monleón, en 1994.

³²⁹ Escribe Paolo Puppa a propósito de Ovadia: “Ma è la voce che ti resta dentro, dopo. Moni sa cantare, oltre che narrare e scrivere. Un respiro, appannato da rauchi gorgoglii, altera all’improvviso i limpidi accenti dell’intrattenitore, la dizione bene impostata da una padania sciacquata in Arno, dove Ovadia ha stemperato il metecismo delle origini. Jekyll e Hyde della lingua, insomma, non appena le corde vocali attingono a paurose oscurità, a caverne di catarro, mentre il suono risale arrampicandosi sopra pareti di carta vetrata” (Puppa, 2003: 205). El mismo Ovadia ha subrayado siempre la importancia que otorga al sonido, a la musicalidad que nace del sonido y del canto, que cobra su sentido no “atraveso la logica, ma attraverso un processo cognitivo che passa dalle fibre, dall’anima, dal cuore” (Oreggia, 2002: 23). Cf. también Ovadia, 1998: 43.

una volta ho sentito un vecchio ebreo, che sembrava avere attraversato secoli e continenti, dire: 'La somma degli angoli di cui ho nostalgia, è uguale a trecentosessanta gradi' (Ovadia, 1998c: 87).

Moni Ovadia parece dominar sin esfuerzo las leyes de la oralidad, “le acque amiche dell’oralità” como ha escrito en una ocasión (Ovadia, 1998b: 3) y su forma de narrar fluye sin teatralidad aparente, a pesar de que él cuenta en escena caracterizado como un rabino de antaño y sus historias proceden de una cultura determinada, ajena a buena parte del público³³⁰.

3.1.7 Ascanio Celestini

3.1.7.1 Los inicios

A finales de los noventa se presenta otro narrador que parece moverse como pez en el agua en la oralidad y que, como Ovadia, se

³³⁰ También este artista dispone de una página web: <http://www.moniovadia.it/>.

interesa por el valor del sonido de la palabra más allá de su significado³³¹: el joven Ascanio Celestini (1972), que, al igual que los narradores que empezaron en los ochenta, comienza su trabajo de cuentista con un público infantil en bibliotecas y centros de enseñanza³³². Este estudiante de antropología, nieto de narradora tradicional, llega a la narración teatral con una trilogía que está íntimamente relacionada con la oralidad. El primer espectáculo³³³, *Baccalá, il racconto dell'acqua* (1998), recoge el cuento de tradición oral, mientras que en el segundo, *Vita morte e miracoli* (1999), aparecen el rito y el sueño en el mundo campesino. Siempre en 1999, Celestini estrena el tercer espectáculo de la trilogía, en el que, en cambio, presenta *historias de vida*. Titula este tercer

³³¹ Ascanio Celestini llegó a bautizar un programa de radio, en el que él contaba cuentos populares, con el título de *Racconti buffonti minonti*, en honor a ese tipo de cuentos que son casi un pretexto para jugar con el idioma y celebrar su sonoridad, en los que se suele jugar con sufijos que transforman las palabras. Un ejemplo español puede ser el que le he oído a *Cébel* del grupo Palique, que empezaba así: “Estaba la madre notable sipiritrable y llamó al hijo mijo sipilitrijo y le dijo: ¡Ay! Hijo mijo trijo sipilitrijo, ve al campo blanco tranco sipilitranco y tráeme una liebre tiebre notiebre sipilitriebre, etc.” (texto proporcionado por *Cébel*). Celestini cierra su antología *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* con el cuento *La santa*, cuyas primeras frases son: “C’era ‘na volta na santa, minanta buffanta/ col circurucanta col firfurunfanta./ Insomma c’era una volta una santa,/ arrivarono tre cani, minani buffani/ col circuruncani col firfurunfani” (Celestini, 2002: 247).

³³² Cf. sus referencias a encuentros y talleres con niños de primaria y secundaria (Celestini, 2002: 7).

³³³ Por exigencias de síntesis me veo obligada a realizar un resumen muy rápido de las obras de Ascanio Celestini, existe de todas formas una teatrografía muy detallada y actualizada de todos sus espectáculos, cf. Bologna (2005b).

espectáculo *La fine del mondo*, título de la obra póstuma de Ernesto de Martino³³⁴. De Martino representa un punto de referencia para Celestini por su trabajo sobre fuentes orales y, supongo, también por su interés hacia los dispositivos mítico-rituales y la decadencia o transformación del mito en la cultura contemporánea. De Martino no es el único representante de la cultura italiana interesado en lo popular al que Celestini hace un homenaje: en 1998 el narrador estrenó, junto con Gaetano Ventriglia, un actor de Foggia, un espectáculo sobre Pier Paolo Pasolini y su imaginario, *Cicoria, in fondo al mondo, Pasolini*.

3.1.7.2 *Radio clandestina. Roma, le fosse Ardeatine, la memoria*

Se trata del espectáculo que dio a conocer a Celestini al gran público. En este caso Ascanio ha compuesto su trabajo basándose en un libro. O mejor dicho, el historiador Alessandro Portelli, autor de *L'ordine è già stato eseguito* (Portelli, 1999), y el director teatral y cinematográfico Mario Martone, en ese momento director del *Teatro Argentina* de Roma, encargaron al joven Celestini una narración sobre el texto de Portelli. El

³³⁴ Nápoles 1908-Roma 1965. Importante estudioso italiano de historia de las religiones y de antropología que, entre otros temas se ocupó del folclore y la religión popular del Sur de Italia.

libro y, en consecuencia, el espectáculo tratan de cómo la memoria oral ha asumido, y en buena medida transformado, unos hechos acaecidos en Roma en 1944: el 23 de marzo los partisanos cometieron un atentado contra los soldados nazis que ocupaban la ciudad y mataron a 32 militares; pocas horas después, los alemanes mataron en represalia a 335 personas en una cantera, la *Fosse ardeatine* que aparecen en el título. Muy pronto se difundió el rumor de que los fascistas habían publicado un bando, en el que daban 24 horas de tiempo a los partisanos para que se entregaran y que, como éstos últimos no habían aparecido, las tropas ocupantes fusilaron a los 335 inocentes. En realidad, entre el atentado y la matanza transcurrieron sólo pocas horas y nunca se publicó ningún bando, pero la *leyenda popular* sigue viva y aún hay gente que piensa que los partisanos fueron los verdaderos culpables de la matanza por no entregarse. Éste es el núcleo de la narración, pero Celestini empieza desde muy lejos, presentando a una mujer analfabeta que le pide al narrador que le lea los carteles de los pisos en alquiler y, con el tema de los pisos y los alquileres, entramos en la ciudad. Celestini habla de las barriadas periféricas, del crecimiento urbanístico de Roma y de la cantidad de catacumbas, canteras y túneles sobre los que se ha construido la ciudad.

El narrador recuerda la época en la que ser analfabeto era bastante común (por ejemplo durante la segunda guerra mundial, cuando la gente recurría a su abuelo, que trabajaba en el cine Iris, para que le leyera los bandos de los alemanes). Entre recuerdos y evocaciones Celestini no reconstruye sólo el 23 de marzo, sino que habla de muchas décadas de vida popular en la capital italiana en tono acentos muy pasoliniano. De hecho el espectáculo termina con un poema de Pasolini³³⁵.

Volviendo al principio del espectáculo, Alessandro Portelli ha escrito que

la vera invenzione di Ascanio Celestini è “la bassetta” [es decir la mujer analfabeta]: un concentrato metaforico della Roma popolare del tempo di guerra, ma soprattutto un’essenziale funzione narrativa (Portelli, 2005: 9).

En efecto, Celestini, gracias a esa mujer, construye un acto de narrar cruzado: su primer narratario no es el público que va a asistir al espectáculo, sino una analfabeta, alguien a quien hay que contar lo que

³³⁵ Citar a Pasolini en el ámbito del teatro italiano significa, entre otras cosas, recordar su rechazo por la “lingua parlata media usata sul palcoscenico, accademica e irreal, nonostante una pretesa mimetica, lingua creata artificialmente dalla distruzione delle dialettalità vive operata sotto il fascismo e poi nell’industrializzazione del Paese” (Puppa, 2003: 143-144).

dicen los libros, porque no tiene acceso al mundo de la escritura³³⁶, pero, al mismo tiempo, alguien que conoce el contexto de la historia, alguien que comparte con el narrador una serie de referencias y que incluso puede intercambiar con él informaciones sobre la época de la guerra³³⁷. Y así Celestini, apoyándose en un personaje analfabeto, muestra al público cómo funciona el cuento oral, cómo se cuenta una historia y de cuántas formas es posible contarla:

... lo vedete che questa è una storia strana? [...] Dico che questa è 'na storia strana, è una storia di quelle storie che pare che tutti quanti la conoscono a memoria. Una di quelle storie che la gente ce mettono un minuto a raccontartela tutta. Ma se uno la dovrebbe raccontare tutta per filo e per segno ci vorrebbe 'na settimana a raccontarla tutta. Dico alla bassetta...

... se volete io la storia ve la racconto. Magari posso incominciare a raccontarvela in forma breve, in un minuto. Poi se vi avanza un poco di tempo vi racconto anche la versione lunga, quella che dura 'na settimana. [...] Questa è la storia del 23 e del 24 marzo 1944. Ma per raccontarla dall'inizio io dico che bisogna cominciare da prima. Prima del '44. Tocca raccontarla a partire dalla fine dell'Ottocento [...] (Celestini, 2005: 37-38).

³³⁶ Para este papel, Celestini tiene la autoridad que le llega de su abuelo, recordado repetidamente a lo largo del espectáculo. Un abuelo al que la gente recurría para que le leyera “due righe su un giornale, o un manifesto su un muro” (Celestini, 2005: 36). Un abuelo que, además, sabía contar historias de la guerra, como recuerda Celestini, de pasada, casi al final del espectáculo: “E tutti lo stavano a sentire mentre raccontava della prima guerra. E gli dicevano ‘Dite... dite...’ e lui raccontava del Piave che mormorava calmo e placido... dell’austriaco che gli aveva parlato dalla trincea...” (Celestini, 2005: 91).

³³⁷ Cf. Celestini (2005: 74-76).

3.1.7.3 La recuperación de la memoria

Parece que varios trabajos de Ascanio Celestini se encuentran en perfecta consonancia con la antigua pregunta retórica de Cicerón: “Quid enim est aetas hominis, nisi ea memoria rerum ueterum cum superiorum aetate contextitur?” (Cicerón, 1992: 49).

En una entrevista del 2003 Celestini ha resumido su trayectoria artística de una forma escueta, pero muy clarificadora por lo que respecta a sus intereses como narrador:

sono partito dal racconto della tradizione popolare: fiabe, leggende, riti, sogni della cultura contadina. Poi da questa letteratura ormai scomparsa sono passato all'oralità oggi ancora viva come trasmissione e testimonianza degli avvenimenti realmente accaduti. Non miro a una ricostruzione nostalgica della memoria, ma sono attento alla tecnica di organizzazione del ricordo, anche per costituire un mio repertorio personale” (Il Patalogo, 2003: 213).

Entre las experiencias de Celestini en la creación de talleres para recuperar la memoria se puede citar como ejemplo el trabajo con las

personas mayores de Rubiera³³⁸, con las que Celestini estuvo en contacto desde el año 1999 para recoger sus experiencias y sus recuerdos en distintos campos, empezando por la ocupación nazi. En el 2003 el taller fue dedicado a recoger sucesos o eventos que habían creado felicidad en la vida de una persona. La conclusión fue *Il vestito della festa*, un espectáculo en el que se presentaron los recuerdos de los participantes en el taller, narrados por ellos mismos y organizados según la dramaturgia de Celestini³³⁹. El último taller discurrió sobre las vivencias de los participantes durante las luchas partisanas en la segunda guerra mundial. También en este caso el artista ha creado un espectáculo *Ve lo dico domani quello che succedeva oggi* (2005), en el que actúan los participantes en el taller. Ascanio Celestini teoriza sobre estos espectáculos, afirmando que se trata de

teatro, ma un teatro molto particolare. Un teatro nuovo senza finzione e senza l'interpretazione dei personaggi, senza scenografie e coreografie [...] un teatro che portava in scena le persone con i

³³⁸ En Rubiera (Reggio Emilia) existe la *Corte Ospitale di Rubiera*, un centro de producción, promoción, investigación y documentación teatral, que ha apoyado a Celestini en varios trabajos.

³³⁹ La participación de Celestini en este evento fue extraordinaria, puesto que incluyó también el hecho de que el artista, al final del espectáculo, subió al escenario con su novia y la alcaldesa de Rubiera los casó. Existe una grabación audio del espectáculo que Celestini utilizó como recuerdo de boda.

corpi, le voci, le parole e i gesti veri... quelli che li accompagnano tutti i giorni, ma che possono essere attraversati dal teatro, da un linguaggio che li rende comunicabili, che trasforma la memoria in racconto, la vita in drammaturgia (Celestini, 2005b: 47).

3.1.8 Otras experiencias

Como ejemplo del interés por la narración oral, vista desde una vertiente más pedagógica, se puede recordar la experiencia de la *Casa-Laboratorio* de Cenci (Terni), fundada en 1980, cercana, por un lado, al movimiento de *Cooperazione Educativa* y, por otro, al teatro de Jerzy Grotowski. La *Casa-Laboratorio*, desde un principio, reconoció la centralidad del teatro y de la narración oral en los procesos educativos³⁴⁰ y propuso talleres de narración oral para docentes³⁴¹.

También se han desarrollado experiencias más vinculadas a lo social como el proyecto milanés *La memoria di una città*, realizado por la

³⁴⁰ De hecho Franco Lorenzoni de la *Casa-Laboratorio* ha colaborado en diversas iniciativas institucionales destinadas a una reflexión sobre educación, narración oral e interculturalidad. Cf. Lorenzoni y Martinelli (1998) y Lorenzoni y Siragusa (2001).

³⁴¹ Cf. la página web <http://www.prospettiva.it/cenci/default.htm>.

asociación cultural *Marcovaldo*, que tenía como finalidad la recuperación de la memoria histórica de tres barrios populares de Milán, a través de eventos de narración, basados en la elaboración de las narraciones recogidas directamente de la boca de personas mayores que rememoraban cómo era la vida cotidiana en esos barrios durante la posguerra (Dragone, 2000: 67). Otro ejemplo de este tipo de aplicación social de la narración fue *Terra. Diario di una ricostruzione*, un espectáculo de narración de 1995, organizado por los estudiantes del Laboratorio Internazionale della Comunicazione de Gemona (Friuli), que se basaron en los testimonios de los habitantes de Gemona sobre el terremoto que, en 1976, asoló el lugar (Dragone, 2000: 117). Tienen un gran alcance social también algunas experiencias de Ascanio Celestini, a veces previas y a veces independientes de sus espectáculos, como los talleres sobre la memoria del trabajo con obreros y mineros que Celestini organizó como preparación al espectáculo *Fabbrica*.

La narración oral está presente también en muchas actuaciones de Alessandro Baricco (Turín 1958), escritor de éxito³⁴², que empezó a

³⁴² Entre sus obras recordamos *Castelli di rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993), *Novecento* (1994), *Seta* (1996), *City* (1999) y *Senza sangue* (2002). De *Novecento* existen una versión teatral (con dirección de Gabriele Vacis, interpretada por Eugenio Allegri o, desde 2003, por Arnaldo Foà) y una cinematográfica (*La leggenda del*

contar tramas de cuentos y libros en un famoso programa de televisión³⁴³, para posteriormente presentar otros *Reading Projects* como *Totem*, un evento escénico en el que Baricco, junto a Gabriele Vacis, proponía una mezcla de lectura dramatizada, narración oral y reflexiones críticas sobre los libros³⁴⁴. En enero del 2005, el escritor presentó una *conferencia teatral*, en la que, desde el escenario del teatro romano *Palladium* comentaba el ensayo de W. Benjamin sobre la figura del narrador.

Por último, quisiera hacer una breve referencia a la cercanía entre *nuevos narradores* y *nuevos cómicos* italianos, sobre todo a principios de los noventa. Así como, respecto a España, se han apuntado las diferencias que caracterizan la narración con respecto al monólogo cómico, en relación con Italia, en cambio, hay que señalar que algunos actores

pianista sull'oceano de Giuseppe Tornatore). Las posturas de los críticos literarios no suelen ser muy favorables al escritor, pero las ventas de sus libros demuestran que goza del favor del gran público.

³⁴³ *Pickwick, del leggere e dello scrivere* (1994), con Giovanna Zucconi. El año anterior, Baricco había presentado otro programa televisivo, *L'amore è un dardo. Arie e storie dell'Opera*, en el que solía narrar la trama de las obras que analizaba.

³⁴⁴ Existen algunas publicaciones que recogen representaciones de *Totem*, cf. Baricco y Vacis (2000a y b) y Baricco, Tarasco y Vacis (2003). Hablando de Baricco también hay que recordar otra experiencia de lectura dramatizada, en la que veintiún actores han dado voz a la reescritura de la *Iliada* realizada por el autor turinés (2004). Cf. Baricco (2005).

cómicos y de cabaret³⁴⁵ (como Paolo Rossi³⁴⁶ o Lella Costa³⁴⁷) han insertado frecuentemente en sus monólogos auténticas narraciones. En el caso de la segunda, sus últimos espectáculos, realizados en colaboración con Gabriele Vacis (*Precise parole*, de 2000 y *Traviata*, de 2002), demuestran el interés de la artista por los mecanismos narrativos.

3.2. Espacios y festivales de narración

Contrariamente a lo que se ha dicho refiriéndose a España, en Italia no existen casi festivales dedicados exclusivamente a la narración oral³⁴⁸.

³⁴⁵ Pier Giorgio Nosari ha subrayado cómo “strutture e modalità recitative tipiche del racconto orale contribuiscono ai monologhi degli attori di cabaret, spesso ispirandosi alle forme narrative più brevi, come la barzelletta o l’aneddoto” (Nosari, 2005: 10). Entre los cómicos que tienen un fuerte vínculo con la narración oral puede incluirse también a Roberto Benigni, sobre todo por sus monólogos de *Il Cioni Mario*.

³⁴⁶ Cf. los monólogos narrativos de este cómico, conocido en Italia como el *Lenny Bruce dei Navigli*, en *Era meglio morire da piccoli* (Rossi, 1995). En España, el narrador madrileño Miguel Ángel Sevillano ha utilizado materiales narrativos de Paolo Rossi como punto de partida para alguna de sus narraciones.

³⁴⁷ Cf. *La daga nel loden* (Costa, 1993) y, sobre todo, *Che faccia fare* (Costa, 1998), en el que la artista utiliza cuentos de Alessandro Baricco.

³⁴⁸ Aunque hay que mencionar el festival romano *Racconti al parco*, dirigido por Pierpaolo Palladino. No está completamente dedicado a la narración, sino que ésta

En cambio, la mayoría de los festivales de teatro tienen una sección de narración³⁴⁹. Parece que los festivales de tipo regional y dialectal tienen especial interés en la narración oral, entre ellos los narradores encuestados recuerdan *Teatri di confine*, *Lo spettacolo della Montagna*, *Cuntè Munfrà*, *De Sidera*³⁵⁰. En Cerdeña se encuentran dos importantes citas con la narración: una más cercana a la tradición, *Mille e un nuraghe*. *Il festival del racconto*, en el que profesionales de la narración como Mara Baronti, Mimmo Cuticchio o la narradora corsa Francette Orsoni se mezclan con expertos en tradiciones narrativas locales³⁵¹; otra más ligada al teatro *Custodi del tempo*, una cita teatral organizada en Cagliari por el

comparte cartel con lecturas poéticas. La edición del 2004 ha presentado, en el anfiteatro del Parco Alessandrino, once espectáculos de narración.

³⁴⁹ Laura Curino afirma “Ci sono in Italia rassegne di narrazione in quasi tutti i cartelloni teatrali” (cuest. I-4). Por el prestigioso *Festival de Santarcangelo*, punto de referencia obligado para el *Terzo Teatro* y el *Teatro di Ricerca*, han pasado en estos años Marco Baliani, Ascanio Celestini y otros narradores. En la edición del 2004 Andrea Cosentino ha presentado su *L'asino albino*, monólogo en el que el actor se desdobra en una multitud de personajes (un grupo turístico que visita la isla de la Asinara) y al mismo tiempo cuenta historias: desde *Pinocho* hasta los sufrimientos de los soldados austriacos prisioneros en la isla durante la primera guerra mundial o las vicisitudes de los mafiosos o los brigadistas rojos, también recluidos en esta pequeña isla al norte de Cerdeña.

³⁵⁰ Todos en pueblos de Piemonte o Lombardia.

³⁵¹ El programa de la edición del 2004 incluía a narradores orales no profesionales como Francesco Tamponi, sacerdote y director dell' *Ufficio Diocesano dei Beni Culturali della Chiesa della Diocesi di Tempio-Ampurias*, que contaba la fundación y los hechos de la abadía benedictina del lugar; Natalino Piras, escritor y bibliotecario, que presentaba los *Contos de Mussingallone*, un personaje popular de *tonto-sabio* cercano al siciliano Giufà; etc.

grupo *Cada Die Teatro*³⁵², en la que la narración tiene un lugar privilegiado. También suelen incluir en sus programas a narradores los festivales de teatro de calle³⁵³ y los eventos vinculados a la literatura infantil como la *Fiera del libro per ragazzi* de Bolonia³⁵⁴ o, a un nivel más modesto, el *Biblofestival*, que se desarrolla en algunos pueblos de la provincia de Bérgamo. Tiene una sección de narración también *Arrivano dal mare!*, festival de Cervia (Rávena) dedicado al teatro de títeres³⁵⁵.

Por lo que se refiere a los espacios en los que se narra, como sucede en España, los *nuevos narradores* suelen actuar en los contextos más variados³⁵⁶. Como ejemplo, Ascanio Celestini recuerda que ha llevado su espectáculo *Radio clandestina*

³⁵² Del que forman parte los actores y narradores Giancarlo Biffi (*Los locos del calvario* sobre las historias de los niños de Managua que viven en la calle), Alessandro Lay (*Nico* sobre un chico entre prostitución, droga y enfermedad) y Pierpaolo Piludu (*Sos laribiancos*, una narración sobre la novela *Quelli dalle labbra bianche* del escritor sardo Francesco Masala).

³⁵³ Como los festivales de *Mercantia* (Certaldo, Florencia), *On the Road Festival* (Pelago, Florencia), *Saltimpiazza* (Viarigi, Asti), etc.

³⁵⁴ En cuya edición del 2004 ha participado también Carles García Domingo, uno de los narradores encuestados.

³⁵⁵ Han actuado en este festival narradores extranjeros como Praline Gay Para o Ben Haggarty e italianos como Luigi Dadina, Sergio Diotti o Mimmo Cuticchio.

³⁵⁶ En la encuesta se indicaban como posibles lugares de narración: teatros, festivales, bibliotecas, centros culturales, centros de enseñanza y domicilios privados. La mitad de los narradores han contestado que actúan en todos estos lugares y, entre ellos, Ascanio

nei teatri tradizionali e nei festival di ricerca, nei circoli culturali e nei centri sociali. L'ho fatto nelle palestre delle scuole e alle feste di "Liberazione" e de "l'Unità", in strada, in Via dei Fori Imperiali, e alla stazione di Milano all'ora di punta; all'Auditorium di Roma [...] e in un garage sotterraneo di Tor Bella Monaca. Mi è capitato di portarlo alla libreria de "il manifesto" di via Tomacelli [...], in un cinema in disuso con i bambini delle elementari. [...] in diretta a Radio Popolare e a Radio Tre. L'ho fatto in piazza a San Lorenzo, per l'anniversario del bombardamento, e nella rimessa dei tram al Pigneto, alla facoltà di Sociologia occupata dagli studenti e all'Ambra Jovinelli, il teatro dove andava anche mio padre da ragazzino [...] (Celestini, 2005: 27-29).

Las diferencias con España, en cambio, se concentran en dos puntos: por un lado, casi no existe el hecho asiduo de contar en pubs y cafés, o por lo menos se trata de una programación esporádica; por otro, no se da ese rechazo a la casa particular que parece característico de los narradores españoles. Desde el punto de vista de los narradores españoles, acostumbrados a trabajar sobre todo en ámbitos educativos, sorprende descubrir que, en cambio, los domicilios italianos son un lugar tan propicio para la narración como los centros de enseñanza³⁵⁷. Se puede

Celestini, Davide Enia, Cristina Marogna y Enrico Messina han afirmado que cuentan *ovunque* (en todas partes).

³⁵⁷ Entre los narradores encuestados once suelen actuar en centros de enseñanza y diez en domicilios particulares.

afirmar que, además, las casas particulares son precisamente uno de los lugares en los que la *nueva narración* italiana se ha desarrollado, desde las ya recordadas experiencias de Giuliano Scabia a la emblemática aventura del espectáculo *Stabat Mater*³⁵⁸.

De hecho, uno de los festivales que programa habitualmente espectáculos de narración es el *Festival del Teatro nelle Case*³⁵⁹, organizado por la *Compagnia delle Ariette*³⁶⁰ en pueblos de las colinas boloñesas. De todas formas, hay que señalar que el hecho de representar teatro en domicilios particulares, desde palacios a apartamentos, puede calificarse de moda en el panorama teatral italiano de los últimos años (Acca, 2004: 43), aunque se daba en lejanas épocas pasadas.

³⁵⁸ *Stabat mater* llegó a representarse también en España en febrero de 1990 (Cf. Tarasco, 2004: 139 y Riggio, 2004: 228-29).

³⁵⁹ Que se desarrolla en el domicilio de la compañía teatral que lo organiza y en otras casas, cocinas, establos, patios, etc. A veces este festival ha programado narradores de habla española como los colombianos Enrique Vargas y Alekos, que en la edición del 2003 presentaron, respectivamente, *Sancocho de Cola* y *Mis desvelos de amor*. Ese mismo año Sergio Diotti presentó *Da noi*, un evento narrativo-gastronómico. En cambio, en la edición del 2002 se han presentado *Storie di pane* de y con Antonio Catalano, un estudio sobre el arte de amasar la harina y *Nati in casa* de Giuliana Musso y Massimo Somaglino (del *Teatro club* de Udine), un monólogo de una comadrona.

³⁶⁰ Formada por Stefano Pasquini, Paola Berselli y Maurizio Ferraresi. Para su trayectoria artística y vital y sus espectáculos Cf. Papanikas (2005: 12). En España han presentado una de sus obras más representativas, *Teatro da mangiare* (Valencia, festival *Valencia Escena Oberta*, febrero 2005), un cruce entre narración, autobiografía y evento gastronómico. Cf. su página web <http://www.teatrodelleariette.it/>.

En estos apuntes sobre los espacios de la narración hay que recordar la experiencia singular de Pietro Tartamella, que suele narrar en espacios propios: por un lado, un *teepee* indio transportable, con un aforo de cincuenta niños, que Tartamella ha construido para poder narrar a un público infantil en el marco de cualquier tipo de evento (Valentino Merletti, 1998: 81), y, por otro, la *Cascina Macondo*, una casa rural en la que el narrador organiza veladas de narración, además de talleres de escritura creativa y otras actividades relacionadas con la palabra³⁶¹. Claudio Contino Zanotto, en cambio, indica como lugares de narración los parques naturales y los bosques³⁶².

Para concluir, tanto en Italia como en España, el narrador puede ser invitado a actuar en una gama muy heterogénea de lugares y contextos, como sucede también con otro tipo de artistas que no se dirigen a un público o a una comunidad determinados de antemano³⁶³. Desde un punto

³⁶¹ Cf. la presentación de la *Cascina Macondo* en la dirección Internet www.cascinamacondo.it.

³⁶² A este propósito, a parte el ejemplo de Giuliano Scabia, se puede recordar que existe en Italia una corriente teatral, que se llama *Teatro-Natura*, que utiliza espacios escénicos naturales. Como muestra cf. las propuestas del grupo romano *O Thiasos* en la página web <http://www.thiasos.it/othiasos.htm#currass> o las de Lorenza Zambon de *La casa degli Alfieri* en la página web <http://www.casadeglialfieri.it/alfieri.html#lorenza>.

³⁶³ Cf. M. Geraci que explica cómo los *cantastorie* han perdido su lugar y su público en las plazas italianas, pero al mismo tiempo se encuentran actuando en sitios y ocasiones

de vista teatral, además, el empleo y la búsqueda de espacios diversos y no teatrales ha sido un fenómeno importante y característico de los renovadores del teatro del siglo XX, sin olvidar lo que subrayó Fabrizio Cruciani, elaborando un elenco que no difiere mucho de los recuerdos de Ascanio Celestini citados unas páginas atrás:

nell'estensione cronologica e geografica degli eventi che sono stati assunti come teatro, si deve prendere atto che sono in numero molto limitato quelli pertinenti all'edificio teatrale come luogo attrezzato e progettato in modo specifico per gli spettacoli; troviamo invece teatro nelle fiere, nei mercati, nelle aie, negli spazi di raduno di una comunità, nei luoghi di culto, nelle chiese e sui sagrati; nelle piazze, nelle strade, nei cortili, in villa... (Cruciani, 1992: 90-91. Citado por De Marinis, 2000: 31).

3.3 La formación

Varios narradores se remontan o por lo menos reconocen tener antecedentes familiares que pueden haber influido en su formación fabuladora. Desde la abuela de Ascanio Celestini³⁶⁴, que contaba historias

tan dispares como comuniones, manifestaciones políticas, estructuras hoteleras, radios, ferias de productos típicos, televisiones, etc. (Geraci, 1996: 193)

³⁶⁴ En el caso de Celestini no está de más recordar que este narrador ha dedicado un auténtico homenaje al papel que tienen las narraciones familiares en la formación del

de brujas, al padre de Emilio Franzina³⁶⁵, pasando por las abuelas y las tías de Laura Curino³⁶⁶ y de Lucilla Giagnoni. Ésta última reconoce que su formación de narradora ha cuajado en el trabajo teatral

ma alla base c'è un retroterra familiare fatto di saghe, di storie infinitamente raccontate da vecchie zie e nonne con tutti i bambini riuniti in cucina intorno al camino, soprattutto d'estate (cuest. I-9).

En una entrevista también Pietro Tartamella indica una formación familiar y, además, pone el acento sobre la importancia que reviste el haber gustado el placer de escuchar historias desde una edad temprana, un factor que, en su caso, tuvo su peso en la posterior decisión de convertirse en narrador³⁶⁷.

narrador, construyendo su último espectáculo sobre unas narraciones de su padre y de su abuelo, que el artista oyó repetir en infinitas ocasiones durante su infancia. Cf. más adelante *Scemo di guerra*.

³⁶⁵ En el cuestionario E. Franzina reconoce una formación “del tutto spontanea e in questo senso si avvicina forse a quella dei cantastorie e dei narratori di paese (di quartiere, di compagnia maschile, ecc.)” (cuest. I-8), pero posteriormente ha reconocido, en un correo electrónico, que su padre era un gran *affabulatore*, a parte de actor aficionado, y que seguramente algún tipo de influencia puede haber ejercido “in un modo che non riesco io stesso a decifrare”.

³⁶⁶ Cf. la descripción que da la narradora de su abuela Primina como *narrador eccellente* en Marelli (2002).

³⁶⁷ En un entrevista P. Tartamella ha afirmado “ho sempre avuto una passione per il raccontare, forse derivata dal piacere che provavo sentendo mia madre e mio fratello maggiore raccontare storie. Mio fratello in particolare mi raccontava i film che andava a

Otros contadores, en cambio, se consideran autodidactas (Giacomo Verde, Mara Baronti) o indican que sus intereses teatrales les han llevado a la narración (Claudio Zanutto, Roberto Anglisani). Algunos narradores destacan el valor de la escucha y escriben que su formación consistió en:

Ascoltare i racconti di anziani e bambini e poi raccontare a mia volta (Ombretta Zaglio, cuest. I-15)

Ho ascoltato molto, questa è stata la mia formazione, insieme all'aver sempre giocato a costruire storie. Non so come si formi un narratore tradizionale, ed io non ho studiato in nessuna scuola, ma ritrovo nella mia declinazione narrativa stilemi, pause, ritmi delle persone che osservo e ascolto, quindi posso concludere che ho rubato, rubo e continuerò a rubare da chi mi sta vicino (Davide Enia, cuest. I-7).

Sin embargo, como ha subrayado Mara Baronti, en la actualidad se ha perdido la posibilidad de heredar oficio artístico y repertorio de un narrador anciano, como era común en épocas pasadas, bien por vínculos familiares³⁶⁸ o como aprendiz:

vedere. Era talmente bravo, riusciva così bene a 'farmi vedere' con le parole, che spesso mi è successo di non sapere con certezza se un determinato film l'avevo visto davvero o l'avevo solo sentito raccontare da mio fratello. La passione per il raccontare nasce dunque dal piacere profondo che ho provato come ascoltatore" (Valentino Merletti, 1998: 80).

³⁶⁸ En los casos en los que los recopiladores de cuentos orales anotan no sólo las narraciones, sino también las características de los narradores, solemos encontrar

Oggi se uno si vuol mettere a raccontare è difficile che abbia un maestro narratore che gli comunica a voce le sue storie (Sanna y Favata, 2000: 41).

Además, aunque esto fuera posible, creo que el cambio de los ritmos de vida hace impensable, en el presente, un aprendizaje como el que, según Mimmo Cuticchio, era normal para un aspirante cuntista: “ai miei tempi bisognava ascoltare il maestro almeno per dieci quindici anni prima di pensare a ‘cuntare’ in proprio” (Entrevista a Cuticchio en http://www.fondazioneancarolo.it/fsc/attivita_maschera.online?id=1880).

La forma en que Luigi Dadina se acercó a la narración es peculiar y paradigmática al mismo tiempo. Fascinado desde siempre por el arte de los antiguos narradores populares de su región, la Romagna³⁶⁹, cuando su

indicaciones de una tradición narrativa familiar. Valgan como ejemplo las noticias que da Francesco Enna sobre la narradora sarda Maria Nudda: “Veniva da una famiglia di grandi narratori, quasi dei professionisti. In paese si raccontava che sua madre integrasse le magrissime entrate del marito prestandosi a fare da *Mastra ‘e contascias* nelle serate importanti, ricevendone in cambio un piccolo compenso in natura. Maria seguì le sue orme e, da grande, ormai felicemente sposata con figli, aprì addirittura una piccola ‘Scuola di fiaba’, destinata soltanto alle sue comari del vicinato” (Enna, 2003: 9). Sobre la transmisión no sólo del repertorio sino también de estilos y competencias narrativas entre narradores populares de una misma familia, cf. Venturelli (1987).

³⁶⁹ Cf. el relato de Dadina de su encuentro con *Zabaron*, el único *fulêr* que el actor ha conocido personalmente, y de cómo este narrador contaba historias a sus compañeros de trabajo en una fábrica: “Durante gli intervalli sul lavoro, quando una squadra al completo era negli spogliatoi a consumare il suo pasto iniziava uno dei suoi racconti: si faceva silenzio, e a tutti piaceva perdersi nelle sue parole, nei suoi gesti, nella sua grande

grupo teatral, *Le Albe*, empezaron a trabajar con los inmigrantes senegaleses, Luigi Dadina decidió que había llegado el momento de explotar teatralmente su interés por la figura del *fulêr*. La investigación sobre los dos tipos de narradores tradicionales, *griott* y *fulêr* dará como fruto, en 1993, el espectáculo *Griott Fulêr* que nace claramente del encuentro entre las dos culturas y consistió en el montaje de dos cuentos populares, uno senegalés y otro romagnolo, en los que se mezclan italiano, wolof³⁷⁰ y dialecto romagnolo.

La figura del *griott* nos permite traer a colación que se trata de una casta en la que la capacidad de narrar pasa de padre a hijo, regulando y codificando así esa importancia de la herencia familiar en la formación del narrador, a la que se hacía referencia al principio. Mandiaye N'Diaye, el actor senegalés coprotagonista de *Griott Fuler*, sin embargo no es de familia *griott*³⁷¹ y, muy cercano a los narradores europeos, recuerda

faccia, nelle sue esagerazioni, nelle sue invenzioni. In quei momenti non c'era più fabbrica, più sacchi da riempire e da spostare, non c'era più 'il tempo' che in ogni altro momento dava così da fare alla mia testa [...]. Mi sentivo come i miei antenati" (Dadina y N'Diaye, 1994: 27).

³⁷⁰ El más importante de los seis idiomas nacionales de Senegal, hablado por el ochenta por ciento de la población (Malherbe, 1995).

³⁷¹ Cf. el relato que hace Mandiaye N'Diaye de los sentimientos que despertó, en él mismo y en su familia, su investigación teatral sobre la figura del griott (Dadina y N'Diaye, 1994: 13-16).

simplemente a una tía hábil narradora, que, en el momento de construir su primer espectáculo de narración, utilizó como modelo (Lorenzoni y N'Diaye, 1998: 106-108). Tampoco el narrador camerunés, afincado en Madrid, Boniface Ofogo es de casta griott, pero ha afirmado que su padre es un buen narrador y que toda su familia lo está ayudando en su construcción de un repertorio de cuentos africanos que sean comprensibles y amenos para un público europeo³⁷².

4. LA SITUACIÓN ACTUAL

4.1. Panorama general

Sin llegar a ser un fenómeno de masas, la narración oral parece estar muy presente en la actualidad en Italia. Una breve navegación en Internet nos permite descubrir mercadillos de Navidad en los que los narradores de cuentos se codean con músicos tradicionales³⁷³ o noches culturales que mezclan la música de *tammorre* y *castagnole* con

³⁷² Afirmaciones realizadas en ocasión de su ponencia en las jornadas *Madrid Cuenta*, en marzo de 2004.

³⁷³ Se trata del *Christkindlmarkt* de la plaza Walther de Bolzano.

narradores de sucesos y leyendas antiguos³⁷⁴. Algunos narradores representan una especie de fenómeno multimedia, empezando por el propio Paolini, que, en los primeros meses del 2005, ha presentado una versión televisiva de los espectáculos de la serie *Album*. En las temporadas 2003-04 y 2004-05, la transmisión televisiva de periodismo de investigación *Report* se sirvió de varios narradores (Paolini, Curino, Enia, etc.), que presentaban en forma narrativa temas de interés histórico, social o político. Por otra parte, los espectáculos de narración gozan de buena acogida por parte del público y de los empresarios teatrales. Davide Enia, un narrador joven y relativamente poco conocido en aquel momento, había podido llegar, en junio de 2004, a las trescientas representaciones de su *Italia Brasile 3 a 2* “sin el apoyo de la televisión”, como Enia ha subrayado con legítimo orgullo³⁷⁵. Si la causa del apoyo de los empresarios es evidente, puesto que los espectáculos de narración tienen un coste muy bajo en comparación con cualquier otro tipo de espectáculo, desde el punto de vista del público el éxito de la narración puede tener que ver con la cercanía entre sala y escena apuntada en el

³⁷⁴ En la programación para el 2005 del *Vesuviopark*, entre una serie de actividades etnomusicales que tienen como fin la promoción turística y cultural del territorio vesuviano.

³⁷⁵ Conversación mantenida con Davide Enia en julio de 2004.

capítulo II y con la supresión del principio de ficción que facilita la recepción por parte de espectadores que no suelen ver teatro.

En los quince años largos que nos separan de las primeras narraciones de ámbito teatral ha habido, por supuesto, una evolución. Oliviero Ponte di Pino ha subrayado que, si en los principios del teatro de narración los contadores solían utilizar como punto de partida textos literarios preexistentes³⁷⁶, en la actualidad los artistas tienden a escribir sus propios textos “partendo da zero” (Ponte di Pino, 2005a). No es el caso de Marco Baliani, por otra parte el más literario de los narradores orales italianos, cuyos últimos espectáculos están inspirados por Adalbert von Chamisso y Albert Camus³⁷⁷.

Otra opción, como se verá más adelante, es apoyarse en ensayos y otro tipo de documentación para espectáculos de denuncia, como por otra parte hicieron Paolini y Celestini para crear, respectivamente, *Il racconto del Vajont* y *Radio clandestina*.

³⁷⁶ En *Stabat mater* las actrices utilizaban cuentos de Gabriel García Márquez, Isabel Allende y otros autores latinoamericanos; *Adriático* está basado, como ya se ha mencionado, en un libro de Gosciny; Baliani se inspiró en Kleist y Bloch para sus primeros trabajos de narración, etc.

³⁷⁷ Se trata de *Ombre* (2002) y *Lo Straniero* (2003).

Un elemento nuevo es, en mi opinión, una mayor y más consciente relación con las tradiciones orales y las realidades antropológicas presentes en Italia, que seguramente se inscribe dentro de una tendencia italiana, o europea, más general, muy activa en el descubrimiento y la reinención de tradiciones locales. A este propósito puede recordarse el trabajo de Luciano Nattino (Asti, 1949) y Claudio Zanutto Contino, ambos vinculados al *Archivio della teatralità popolare* del centro de estudios e investigación teatral *La Casa degli Alfieri*, del que Nattino es director artístico. En 2005 *La Casa degli Alfieri* ha terminado el “Censimento delle Feste e dei Rituali, degli interpreti e dei testimoni di espressività orale” presentes en los territorios de los diecisiete *ecomusei* del Piamonte, identificando, entre otras cosas, setenta y dos intérpretes orales, de los cuales muchos son narradores o *cantastorie* populares. Luciano Nattino ha señalado que el contacto con estas personas despierta el deseo de “rimettersi a cantare, a travestirsi, a raccontare...”³⁷⁸. En este sentido Ascanio Celestini va más allá y habla no sólo del contagio sino del aprendizaje que un artista puede desarrollar en el contacto con dramaturgias narrativas no profesionales. En la encuesta,

³⁷⁸ Cf. http://www.lagazzettaweb.it/Pages/art_gazz/2005/mainpage/archivio_teatralita.html.

sólo Davide Enia y Pietro Tartamella han afirmado utilizar técnicas de narración características de su región. Sin embargo hay un interés por estudiarlas (Laura Curino), por reinventarlas (Marco Baliani) o por conocer cuál es el legado oral de la tradición (Baronti, Messina). En este campo, a parte de los recientes trabajos de Davide Enia, Enrico Messina o Alberto Nicolino de los que se hablará más adelante, hay que citar a Claudio Zanutto Contino, quien, desde hace unos años, lleva adelante *I racconti dell'asino*, un proyecto de recuperación y difusión de la narrativa oral piamontesa, en el que el artista, acompañado por la burra Geraldina, hace teatro de narración itinerante ofreciendo y recibiendo historias de los pueblos por los que pasa³⁷⁹

4.2. Los narradores del siglo XXI

Recientemente Pier Giorgio Nosari, Dimitri Papanikas y Nicola Viesti han publicado un análisis detallado de los narradores italianos

³⁷⁹ Cf. el vídeo *La ballata di Geraldina* (Castagneto, 2001), en el que se ve a Claudio Zanutto en acción como narrador y como recopilador de historias.

activos en el siglo XXI³⁸⁰, así que me limitaré a recordar las experiencias más significativas de estos últimos años y, sobre todo, las que muestran la variedad de estilos y argumentos a los que se ha abierto la narración oral. Considero oportuno, por un lado, dar cuenta de la trayectoria artística de los narradores ya presentados en las páginas anteriores, a través de sus espectáculos más recientes, y, por otro, presentar a los narradores *novísimos* o aquéllos que, aunque habían empezado a trabajar en los años noventa, han obtenido cierto reconocimiento sólo en el último quinquenio.

Entre los narradores activos en el siglo XXI hay que recordar el marroquí Abderrahim El Hadiri, que desde 1991 trabaja con la Cooperativa Teatro Laboratorio de Brescia³⁸¹ y que utiliza la técnica

³⁸⁰ Se trata de *Storie d'Italia*, publicado en el dossier sobre narración del número 1/2005 de la revista *Hystrio* y dividido por zonas geográficas. Nosari se ha ocupado de los narradores del norte de Italia (Nosari, 2005), Papanikas de los del centro (Papanikas, 2005) y Viesti de los narradores meridionales (Viesti, 2005).

³⁸¹ A parte del trabajo artístico, El Hadiri se ocupa de los proyectos de educación intercultural e interdisciplinar y de animación teatral para centros de enseñanza primaria y secundaria.

tradicional árabe de la *furga*³⁸² para contar historias de ambiente y protagonistas del mundo árabe, como *Heina e il ghul* (1993), un espectáculo en el que, interpretando a un cocinero-narrador, cuenta una historia tradicional magrebí, mientras prepara un cuscús y utiliza instrumentos e ingredientes para representar acciones o personajes, facilitando así la comprensión del espectáculo puesto que cuenta en lengua árabe³⁸³. Un trabajo más reciente es *Giamour, che raccontava storie* (2002), que narra de un niño norteafricano, Giamour, que desea contar historias y que lo consigue, gracias al encuentro con una serie de personajes, que parecen salidos de *Las mil y una noches*.

Abderrahim El Hadiri no es el único narrador de origen extranjero que trabaja con éxito en Italia: en la edición de 2004 del festival *Teatri dello Sport* (Milán), tuvo muy buena acogida Rufin Doh, un actor de la Costa de Marfil, que presentó *Bumaye. Cassius Clay-Mohamed Ali in una notte africana*, un espectáculo de narración, en el que rememora el encuentro entre Foreman y Mohamed Ali en Kinshasa el 30 de octubre de

³⁸² “Tecnica di stravolgimento in chiave clownesca delle fiabe arabe classiche” (Ongini, 2002: 193), que el artista ha aprendido de una familia de *furgiavi* con la que vivió en su infancia.

³⁸³ Sobre las técnicas utilizadas en el espectáculo (teatro de sombras, teatro con objetos, *furga*, etc.) y sobre el valor convivial del cus-cus, que el narrador comparte con el público al final de la representación, cf. El Hadiri (2002).

1974 y, a través de esta evocación, nos habla de la vida cotidiana en África en esa época.

Las hazañas deportivas son un valioso material de narraciones épicas y el joven palermitano Davide Enia (1974) ha llegado al éxito gracias a *Italia-Brasile 3 a 2*³⁸⁴ (2002), un fresco de vida en comunidad, en el que las familias de un edificio popular palermitano³⁸⁵ primero se preparan para ver y después ven el partido que cerró el Mundial de fútbol en 1982 y que dio la victoria al equipo italiano. Davide Enia narra el evento desde el punto de vista del niño que era en esa fecha, mezcla la crónica y los recuerdos con cuentos literarios y utiliza la técnica del *cunto* para describir a los futbolistas como si se tratara de antiguos paladines y los momentos descolantes del partido como si fueran batallas. Emplear el *cunto* para hablar de fútbol fue, en origen, una idea de Mimmo Cuticchio, que lo realizó en *La spada di Celano* para demostrar que el *cunto* podía ser utilizado para nuevas mitologías (Marino, 2005: 32).

³⁸⁴ Existe una versión escrita del espectáculo. Cf. Enia (2002).

³⁸⁵ Enia escoge el fútbol como hilo conductor del espectáculo en cuanto moderna mitología, pero también le interesa hablar de Palermo como espacio mítico: “Si narrano quei miti che adesso è possibile fare propri e sviscerare: il mito del luogo e dello spazio che si abita. O una particolare esperienza biografica. Raccontare quindi una città, per esempio, i suoi usi e costumi, usando il filtro di una famiglia, e rendere quella famiglia, quelle figure, quelle scaramanzie credibili e, per un miracolo che si chiama “teatro”, universali” (Enia, 2003, ed. el.).

4.3. Narradores y emigración

Si Enia recoge esta herencia de Cuticchio, hay también otros jóvenes sicilianos que han aprovechado la enseñanza del maestro *cuntista* como Vincenzo Pirrotta³⁸⁶ o Enzo Alaimo³⁸⁷, cuyo trabajo más conocido es *Villarosa, viaggio nella memoria* (2000), que trata de la emigración italiana en Bélgica en los años cincuenta y de la tragedia de la mina de Marcinelle, en la que, en 1956, murieron doscientos cincuenta mineros (cientotrenta y seis italianos). Desde 2003 Alaimo cuenta esta historia, acompañado en escena por la cantante Giovanna Marini. El artista narra la historia desde el punto de vista de Villarosa, el pueblecito siciliano del que salieron los mineros de Marcinelle cargados de sueños e ilusiones, que da título a la narración. La emigración de los años cincuenta es también el tema de *Italiani cincali* (2003), del narrador

³⁸⁶ Entre sus obras *La fuga di Enea*, *La morte di Giufà* y *N'Gnanzu*

³⁸⁷ Director del grupo teatral siciliano *Aura Teatro*, en sus exordios Alaimo, como director y autor teatral, se ha ocupado de teatro físico para posteriormente llegar a la recuperación de la oralidad (Chinzari y Ruffini, 2000: 179).

Mario Perrotta³⁸⁸; mientras en la conferencia espectáculo³⁸⁹ *Veneto transformer*, Emilio Franzina (1948), docente universitario de historia contemporánea y especialista de historia de la emigración³⁹⁰, cuenta y reflexiona sobre la región del Veneto. Una tierra de grandes viajeros, como Marco Polo y un sinfín de emigrantes desde el siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, que actualmente se ha transformado, al igual que gran parte de Europa, en tierra de acogida de inmigrantes. En la narración de Franzina se mezclan datos históricos, comentarios de actualidad, historias de vida y cartas a la familia de los emigrantes italianos de ayer (como Sacco e Vanzetti) y los inmigrantes africanos de hoy, que se alternan con canciones populares de toda Europa, interpretadas por la cantante Patrizia Laquidara, tocadas por el grupo musical *Hotel Rif* y, a veces, cantadas también por el *profesor* Franzina. Del Véneto a otra región de Italia también marcada, en el pasado, por la

³⁸⁸ En colaboración con el dramaturgo Nicola Bonazzi. Ascanio Celestini y Laura Curino han colaborado prestando sus voces para la lectura de cartas de emigrantes que se escuchan durante el espectáculo.

³⁸⁹ Franzina también utiliza la expresión “lezione di storia cantata” para definir su trabajo (cuest. I-8).

³⁹⁰ Entre sus publicaciones sobre este tema pueden citarse *Gli italiani al Nuovo Mondo* (Franzina, 1995), y *Racconti dal mondo: narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni* (Franzina, 2004).

emigración: los Abruzos de Stefano Angelucci Marino (Lanciano, Chieti, 1974), entre cuyos espectáculos se puede recordar *Bruno la roccia* (2000), sobre los emigrantes abruzos en Estados Unidos en los años sesenta, a través de la historia del boxeador Bruno Sammartino, contada desde el punto de vista del mejor amigo del púgil, en una lengua oral inventada, mezcla de italiano, dialecto *neo-abruzo* y toques de inglés americano³⁹¹.

4.4. Narradores y nuevas tecnologías

Sigue siendo minoritario el número de narradores que investigan las posibilidades de relación con las nuevas tecnologías, pero Giacomo Verde ha seguido insistiendo en este camino y sus investigaciones han dado como fruto *DG Hamelin.com* (2003), que empieza con el cuento del

³⁹¹ La misma amalgama lingüística aparece en *Passaggio al bosco. Pizzoferrato '43/'44. Terra di nessuno* (2002), un cuento teatral, realizado en las casas del pueblo abruzo de Pizzoferrato (en la provincia de Chieti), sobre la resistencia de los habitantes del lugar contra los alemanes que habían ocupado el pueblo durante la segunda guerra mundial, y en *Valle del Sole Show* (2003). Estas dos obras, junto con *Bruno la roccia*, conforman la *Trilogia della memoria*, publicada en 2003 por el Ayuntamiento de Pizzoferrato, que puede leerse en Internet en la web de *dramma.it*.

flautista de Hamelin para transformarse en una fábula moderna sobre la necesidad de apropiarse y dominar las nuevas tecnologías, ya que el saber técnico-científico (y no su negación o destrucción) es lo que nos puede ofrecer la posibilidad de crear sociedades menos deshumanizadas y más creativas. Este último espectáculo, en colaboración con Renzo Boldrini³⁹², presenta una tecnología bastante más compleja que los demás *teleracconti*, y de hecho Verde lo define como *tecnoracconto*. El narrador, Boldrini, cuenta y al mismo tiempo, gracias a un ratón, controla la aparición de imágenes y animaciones *flash* en una pantalla de cine y la audición de la banda sonora informática creada por el *sound designer* M. Lupone. Más complejo todavía es el espectáculo *Storie mandaliche*, un proyecto en el que Verde trabaja desde 1998. Se trata de una *performance* narrativa que recoge la herencia del *teleracconto* y está dirigida a un público adulto. La última versión, *Storie mandaliche 3.0*, es de febrero de

³⁹² Renzo Boldrini, actor y director del grupo *Giallo Mare Minimal*, ha creado también otro espectáculo de “tecnonarración” que en 1999 ganó el importante premio *Stregagatto*. Se trata de *Storie Zip*, en colaboración con Davide Venturini, responsable del *software* gráfico de la obra. En este caso el narrador cuenta los cuentos (*Los tres cerditos*, *Los siete cabritillos* y *Caperucita roja*, tres narraciones unidas por la presencia temática del lobo) y éstos son representados a la vez con signos trazados en directo con Photoshop sobre una pantalla y la barriga-pantalla del traje del narrador; por ejemplo, si al lobo le duele la barriga, en el traje blanco de Boldrini aparece una espiral que hace patente el sufrimiento del estómago lobuno; si hablamos de la casita de los tres cerditos aparece, en italiano, el rótulo *www.treporcellinhome.com*, etc.

2005³⁹³ y el hiperdrama que sirve de base al espectáculo es de Andrea Balzola³⁹⁴. En *Storie mandaliche* Giacomo Verde está rodeado por el público y por cuatro pantallas gigantes, con las que interactúa mediante un ratón, que también utiliza para seleccionar los efectos sonoros y musicales necesarios en cada momento de la narración. El *cybernarrador* deja que el público escoja por cuál de las siete historias que componen el hiperdrama quiere empezar y da inicio a un recorrido narrativo, que, gracias a las interconexiones entre las historias, es distinto cada noche³⁹⁵. En esta *performance* Giacomo Verde, digno heredero de los contadores de historias de antaño, logra una relación de auténtica comunicación con el público, y las nuevas tecnologías, lejos de limitarse a ofrecer elementos creados de antemano, son aprovechadas como una posibilidad de creación interactiva en el *hic et nunc* compartido con el público³⁹⁶. En este apartado hay que mencionar también a Ombretta Zaglio, que en el 2004

³⁹³ El estreno fue en el teatro Rossini de Pontasserchio (Pisa).

³⁹⁴ Un dramaturgo que colabora habitualmente con Giacomo Verde. Cf. Sanfilippo (2003b: 41). En junio del 2005 la editorial pisana Nistri-Lischi ha publicado *Storie Mandaliche* (Balzola y Monteverdi, 2005), un volumen misceláneo sobre el espectáculo, que contiene también el *hipertexto* dramaturgico.

³⁹⁵ Existen 5040 posibilidades narrativas diferentes. Cf. Monteverdi (2005).

³⁹⁶ Cf. el artículo de Erica Magris (2005) sobre la posición y el papel del espectador durante *Storie mandaliche 3.0*.

ha ganado el premio *Stregagatto* (en el apartado espectáculos para jóvenes y mejor actriz) con su *Un cappello Borsalino*, una *performance* multimedia en la que narra la historia de la fábrica de sombreros Borsalino. En el 2005, esta narradora ha presentado también *Mattia Zurbriggen*, sobre el primer alpinista que logró escalar el Aconcagua, en el que Zaglio narra apoyándose en animaciones flash, fotos y vídeos³⁹⁷.

4.5. Nuevas fórmulas de narración

Una reciente colaboración de Giacomo Verde con la actriz Roberta Biagiarelli y la directora Simona Gonnella³⁹⁸ nos permite traer a colación una de las características de los últimos espectáculos de narración: el hecho de que al autor-actor único se ha sumado la

³⁹⁷ Se puede encontrar más información sobre éste y otros espectáculos de Ombretta Zaglio en la página web: <http://www.teatrodelrimbalzo.it/>.

³⁹⁸ Respectivamente actriz y directora teatral, ambas autoras, con Giovanna Giovannozzi, de *A come Srebrenica* (1998), un espectáculo de narración *civile* al estilo de Marco Paolini, sobre la masacre de los musulmanes de Srebrenica, en 1995, por parte del ejército serbo bosnio, a pesar de la protección que la ONU había concedido a la ciudad. Existe una versión en castellano de la obra, estrenada en Móstoles, en el *Festival del Sur*, en noviembre de 2001.

posibilidad de la autoría compartida y otras formas de colaboración³⁹⁹. Ejemplo de esta nueva modalidad es el último trabajo de las dos artistas citadas, estrenado en julio de 2004. Se trata de *Reportage Chernobyl. L'atomo e la vanga. La scienza e la terra*, un espectáculo sobre quizás el mayor desastre tecnológico del siglo XX, en el que Roberta Biagiarelli interpreta sucesivamente a dos mujeres que cuentan sus dramáticas vivencias como esposas de uno de los bomberos que acudieron para apagar las llamas de la central nuclear, en el caso de la primera, y uno de los 800.000 hombres que tuvieron que trabajar en el enterramiento de la central en los meses posteriores a la explosión, en el caso de la segunda⁴⁰⁰. Las autoras reivindican

la scelta di non limitarsi a raccontare la loro storia [de las dos mujeres] ma di interpretarla come veri e propri personaggi è legata all'esigenza di riavvicinarsi a una forma più "teatrale" del racconto, allontanandosi dalla forma della "narrazione civile" pura e semplice (Biagiarelli, 2005, ed. el.).

³⁹⁹ Para un elenco bastante completo de artistas que construyen de este modo sus espectáculos de narración, cf. G. Guccini (2004b: 20).

⁴⁰⁰ La obra está basada en el libro *Pregghiera per Chernobyl*, de la periodista bielorrusa Svetlana Aleksievic (2002), que ha recogido los testimonios orales de los supervivientes al desastre. Las autoras han contado también con un comité científico compuesto por periodistas, ecologistas y un físico nuclear. Cf. Magris (2004).

Entre los elementos que contribuyen al alejamiento de la modalidad de la *narrazione civile*, tal y como la propuso Paolini en los años noventa, se cuenta la presencia en escena de una pantalla de vídeo que, gracias al trabajo de Giacomo Verde, juega un papel fundamental en la construcción del significado de la obra⁴⁰¹.

También *Braccianti, la memoria che resta* (2003), de y con Enrico Messina⁴⁰² y Micaela Sapienza, es un espectáculo de narración que se aleja del modelo del autor-actor único en distintos campos⁴⁰³. Además de la autoría compartida, Messina y Sapienza actúan juntos, sentados uno frente al otro, y utilizan el gesto, la danza y la proyección de fotos antiguas, con las que sus cuerpos interactúan, para reconstruir la historia y las historias de los jornaleros pulleses hace unas décadas⁴⁰⁴. El pasado de los jornaleros pulleses y sus luchas sindicales se mezclan con el duro

⁴⁰¹ La presencia del vídeo, además, subraya la reflexión sobre la relación del hombre con la ciencia y la tecnología que es una de las características del espectáculo. Cf. Magris (2004).

⁴⁰² Enrico Messina es uno de los narradores italianos que han participado en la encuesta. Él y Micaela Sapienza pertenecen al grupo *Armamaxa* (Cf. su web <http://www.armamaxa.20m.com/>).

⁴⁰³ Sobre la originalidad de este espectáculo cf. Tiziano Fratus (2003).

⁴⁰⁴ Inspirado en el libro *La memoria che resta. Vissuto quotidiano, mito e storia dei braccianti del Basso Tavoliere* (Rinaldi y Sobrero, 2004) *Braccianti. La memoria che resta* ha sido estrenado en el festival *Tracce* de Argelato (Bologna) en el 2003 y dispone de una página web muy completa: <http://www.progettobraccianti.it/>.

presente de los inmigrantes sin papeles que cultivan actualmente la misma tierra. Como dice Messina

Quegli uomini, un tempo piccoli e abbigliati in nero, oggi vengono da lontano e hanno spesso la pelle nera (palabras del autor).

Esta relación entre teatro e investigación antropológica se detecta también en otros trabajos de miembros del grupo como *E lu cuntù camina*, un disco de Alberto Nicolino, en el que el artista propone narraciones de contadores tradicionales del pueblo de origen de sus padres, Camporeale (Palermo), recogidas en 1999 dentro de un proyecto de recuperación de las tradiciones orales del lugar⁴⁰⁵. Se inscribe en la misma modalidad el primer trabajo de Enrico Messina y Alberto Nicolino, *Hruodlandlus*⁴⁰⁶ (1998), sobre las hazañas de los paladines de Francia en la mejor tradición del *cunto* siciliano, aunque los autores hayan basado su trabajo dramático en la versión en prosa del *Orlando furioso* de Italo Calvino (2003).

⁴⁰⁵ La recopilación ha sido posteriormente la base del espectáculo *Kalatrasi. Per cuntare ci vuole cervello* (2004), en el que Nicolino, acompañado en escena por los dos músicos de la *Piccola Compagnia della Serenata*, enlaza historias, cuentos, cancioncillas y trabalenguas de los viejos de Camporeale.

⁴⁰⁶ El texto del espectáculo ha sido publicado (Messina y Nicolino, 2000) y puede también leerse en la página web <http://digilander.libero.it/anisogoma/armamaxa/indice.html>.

También puede hablarse de investigación antropológica para los trabajos conjuntos de Luigi Dadina y Sergio Diotti⁴⁰⁷, quienes, en el año 2002, presentaron *I due fulesta*, retomando el tema de los narradores tradicionales de la Romagna, al que está dedicado también *Fulêr/fulesta. Storie di due narratori che hanno scoperto la luna nel pozzo*, en el que los dos artistas recrean el ambiente de un antiguo *treppo romagnolo*, Diotti con su repertorio de cuentos populares y Dadina con historias y sucesos de la llanura del Po, para cerrar el espectáculo narrando entre los dos la *Favola dell'uccello grifone*. En solitario, Luigi Dadina ha estrenado, en el 2000, *Al placido Don. Fantasmi dal fiume*⁴⁰⁸, en el que ha recogido historias vinculadas a ríos y épocas de guerra, utilizando como fuentes a Bertolt Brecht, a Müller y, sobre todo, a Wu Ming⁴⁰⁹, cuya historia de Vitaliano Ravagli, *l'ultimo vietcong romagnolo*, es el hilo

⁴⁰⁷ También Sergio Diotti trabaja desde los años noventa recuperando la figura y el repertorio del narrador tradicional *romagnolo*. En 1992 presentó *Il ritorno del fulesta* y desde entonces su nombre ha estado vinculado a varias actividades relacionadas con la recuperación de la tradición oral de su zona (Papanikas, 2005: 11).

⁴⁰⁸ Escrito con Renata Molinari.

⁴⁰⁹ Se trata del pseudónimo de cinco escritores italianos que rechazan el papel del autor como *star* mediática y significa *anónimo* en chino mandarín. Sobre la posición de Wu Ming con respecto a la propiedad intelectual, cf. http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/tematico_copyright.html.

conductor del espectáculo⁴¹⁰, aunque en el fondo el elemento aglutinante es la imagen del río⁴¹¹. En cambio, en el año 2004 Sergio Diotti, en colaboración con la *Maison du conte* de París y el *Centre des Arts du Récit* de Grenoble, ha presentado *Fralomescur, racconti dal crepuscolo all'alba*, un espectáculo de narración con objetos y música en vivo el que el narrador sigue en su empeño de recuperar historias y formas de contar de una tradición desaparecida, pero que, según Diotti, es para él “un qualcosa di concreto e importante anche oggi, nel suo farsi e disfarsi, rinnovarsi, autoalimentarsi...” (ficha del espectáculo en www.arrivanodalmare.it).

⁴¹⁰ Cf. Ravagli y Wu Ming (2005).

⁴¹¹ Dadina ha afirmado en una entrevista que la estructura del espectáculo puede resumirse en la imagen siguiente: “le storie si incastrano come tronchi che scendono per il fiume” (entrevista del 9 de marzo de 2002 en *Radio Città del Capo*, puede escucharse en Internet en la dirección <http://www.radiocittadelcapo.it/archiviaudio/audio.asp?augruid=21>).

4.6. Otros narradores

El número de los narradores italianos se ha incrementado gracias también a la intensa labor de formación de Laura Curino⁴¹² y Marco Baliani. Entre los alumnos del segundo encontramos a Bernardino Bonzani y Monica Morini del Teatro dell'Orsa. El primero, en 2001, presentó *Le due morti di Juan Escudero. Narrazione teatrale ispirata al racconto homónimo di Paco Ignacio Taibo II*⁴¹³, mientras conjuntamente han creado *Cuori di terra. Memoria per i sette fratelli Cervi*⁴¹⁴ (2003), utilizando, por un lado, documentación del Museo Cervi y, por otro, entrevistando a Maria Cervi, hija de Antenore Cervi. De otro asesinato político habla Salvatore Arena, que con Massimo Barilla y Maria Maglietta ha escrito *Di terra e di sangue. Salvatore Carnevale, storia e memoria* (2005), un espectáculo de narración sobre la historia del

⁴¹² Documentada de forma detallada en *Laura Curino: Laboratorio di Narrazione* (Guccini, 2002).

⁴¹³ Se trata del primer cuento del libro *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX* (Taibo II, 1998).

⁴¹⁴ Se trata de una emblemática familia de partisanos, fusilados por los fascistas en el 1943. La historia ha sido llevada al cine en 1968 por Gianni Puccini (*I sette fratelli Cervi*).

desgraciado sindicalista, ya contada por *cantastorie* y poetas como Ignazio Buttitta y incluso llevada al cine por los hermanos Taviani.

Entre las nuevas experiencias de narración podemos incluir el último trabajo de Lucilla Giagnoni, *Vergine Madre. Canti, commenti e racconti di un'anima in cerca di salvezza dalla Divina Commedia di Dante Alighieri* (2005). La artista ha escogido seis cantos de la *Divina Commedia* que lee⁴¹⁵ y comenta, dejando que el comentario se transforme frecuentemente en narración de historias. La *Divina Commedia*, obra cumbre de la literatura italiana, forma y formó parte del repertorio de muchos artistas orales⁴¹⁶ desde la Edad Media hasta Roberto Benigni, que

⁴¹⁵ La lectura pública, dramatizada o no, de obras literarias es otro fenómeno en alza, en el que están implicados con frecuencia narradores. Cf. la manifestación romana *ParoleNote* en la que Marco Baliani ha leído cuentos de Edgar Allan Poe (febrero de 2005, Auditorium Parco della Musica) o *VivaVoce 2005*, organizada por la Fondazione San Carlo de Módena, que ha invitado al mismo Baliani para que leyera a Homero o al actor David Riondino para leer a Cervantes (cf. http://www.fondazioneancarlot.it/fsc/cicli_maschera.online?id=3269). En Roma, en julio de 2004, el actor Massimo Popolizio, acompañado de otros actores y del estudioso Dario Del Corno ha presentado una lectura integral de los doce libros de la Eneida. También hay que recordar las numerosas iniciativas en las que autores literarios realizan lecturas públicas de sus obras, como .

⁴¹⁶ Emma Perodi, atenta observadora de la cultura popular, pone en la boca de un personaje de sus *Novelle della nonna* (1882) una referencia a “una vecchia che sapeva a mente il canto del conte Ugolino, quello dei Serpenti, e non so più quali altri. Non sapeva neppur leggere, ma li diceva così bene da farci piangere” (Perodi, 1992: 183). Aunque parece que la autora estuviera convencida de que la obra de Dante no era adecuada para mentes ignorantes (la pobre vieja que sabía recitar el penúltimo canto del *Inferno* muere en el manicomio porque “s’era tanto empita la testa di quei canti, della

desde hace unos años se dedica a la recitación y explicación de la obra dantesca en contextos diversos, desde los colegios a la televisión⁴¹⁷. También conviene recordar otras propuestas de Lucilla Giagnoni, que suele contar historias de mujeres, siendo para ella fundamental la relación del hombre con los lugares, como queda patente en la trilogía *Paesaggi*⁴¹⁸, dedicada sobre todo a Novara, la ciudad de Giagnoni, y la región de arrozales que la rodea. En esta línea es evidente la razón por la que esta narradora presenta *Chimera* (2003), un monólogo sobre la

descrizione delle pene dei dannati, che si figurava di esser lei nell'inferno circondata di serpenti. [...] Credimi, Vezzosa, certi libri non son fatti per gli ignoranti come noi. Se ci si comincia a riflettere, s'ammattisce, perché il nostro cervello non è avvezzo a certo cibo", Perodi, 1992, 183), no por esto renuncia a dibujar una situación muy típica de la cultura popular italiana hasta épocas recientes. Un siglo más tarde, Marco Paolini o, mejor dicho, su *alter ego* Nicola, en uno de sus espectáculos, afirma que su padre sabe de memoria todos los cantos del *Infierno* de memoria, sin que este dato impresione lo más mínimo a Norma, su interlocutora.

⁴¹⁷ En 2001, la RAI, la televisión italiana, programó para la noche de fin de año *L'ultimo Paradiso*, un programa de una hora en el que Roberto Benigni comentó el último canto de la *Divina Commedia*. A parte el cómico toscano, es interesante recordar las *lecturae Dantis* de Vittorio Sermoni, quizás el más eficaz intérprete y divulgador, en la actualidad, de la obra de Dante. El estudioso protagoniza unas lecturas públicas de la *Divina Commedia*, que convocan, cada vez, a más de mil personas (de cualquier edad, sexo y condición social y cultural). Actualmente, estas lecturas forman parte del *Progetto Italia* financiado por la empresa *Telecom* (cf. <http://www.telecomitalia.it/progettoitalia/ita/cultura/index.shtml>) y, en breve, podrán escucharse en Internet, en el canal *sapere e libri* de www.virgilio.it.

⁴¹⁸ Conformada por *Terra d'acqua*, inspirada en la novela *In risaia*, de Maria Antonietta Torriani (la Marchesa Colombi), que habla de la dura vida en los arrozales. *Nudo su paesaggio*, una reflexión sobre los lugares, los medios de transporte y los cambios en el paisaje y en los horizontes de quien vive en un determinado lugar. *Atlante* (2001), sobre la necesidad de tener mapas y atlas para representar la Tierra y sobre la inadecuación de las antiguas representaciones cartográficas para interpretar el mundo contemporáneo.

historia de Antonia, una joven condenada a la hoguera, por bruja, en el siglo XVII, en un pueblecito perdido entre los arrozales. Giagnoni utiliza como punto de partida la novela homónima de Sebastiano Vassalli (1992) y propone una narración muy teatral en la que asume un personaje, aunque no deje muy claro quién es el personaje representado, hasta que al final llega a identificarse con la trágica protagonista.

Siguiendo con las actrices de *Teatro Settimo*, entre los últimos espectáculos de narración de Laura Curino encontramos *L'età dell'oro*⁴¹⁹ (2002) y *Una stanza tutta per me*⁴²⁰ (2004).

Antes de cerrar este largo elenco de narradores, me gustaría dedicar algunas líneas a los trabajos de los contadores que han participado en la encuesta y que no han sido estudiados hasta ahora, por ser menos conocidos o representativos. Por orden alfabético encontramos al ya citado Roberto Anglisani, entre cuyos espectáculos recordamos *Enidutilos* (2000), una

⁴¹⁹ Escrito con Michela Marelli. Cuenta tres momentos fundamentales de la vida personal y colectiva de la generación nacida en los años cincuenta: la infancia, vista como momento extraordinario y valioso; el boom económico, que transformó Italia de país rural a potencia industrial; y el enriquecimiento del pueblo piamontés de Valenza Po, gracias a los talleres de orfebrería. Valenza Po es el lugar donde la artista veraneaba en la infancia, en casa de su abuela, así que no sorprende que la obra tenga como protagonistas a cuatro niños.

⁴²⁰ Escrito en colaboración con Michela Marelli. Se inspira en *Una habitación propia* de Virginia Woolf, un libro que Curino utilizó durante años como material de trabajo para talleres con jóvenes actores. En el espectáculo Curino narra la vida de una supuesta hermana menor de Shakespeare y de Virginia Woolf.

versión muy personal del cuento de Andersen, *El patito feo*, que el narrador presenta para un público infantil y para adultos⁴²¹; a Mara Baronti (1943), cuyo espectáculo más emblemático es *Storie del labirinto*⁴²²; a Cristina Marogna, de la que recordamos *Storie in equilibrio* (2003), en colaboración con un equilibrista y malabarista, etc.

4.7. Celestini y Paolini: las dos caras de la narración

Estos dos narradores son, quizás, los más conocidos en la actualidad y encarnan dos tendencias opuestas dentro de la narración.

⁴²¹ En España Anglisani ha representado éste y otros espectáculos en el Maratón de Guadalajara (ediciones del 2001 y del 2005) y en otros festivales. Este narrador dispone de una página web: <http://www.robortoanglisani.it/>.

⁴²² Mara Baronti se presenta como la más antigua narradora italiana y, en efecto, desde los años ochenta se dedica exclusivamente a la narración en ámbito teatral o educativo, dejando a un lado cualquier otro trabajo interpretativo. Entre sus espectáculos están: *Si conta e si racconta* (cuentos tradicionales), *Ricordando Shahrazad* (cuentos de *Las mil y una noche*), *I Fanes* (antiguas leyendas ladinas), *Il tappeto di Soriano* (cuentos de *Lo cunto de li cunti* de G. B. Basile), *Non era questo il mio stile di vita* (mitos, cuentos y leyendas de los Celtas de Irlanda) y *La storia del labirinto* (mito del Minotauro). Esta narradora ha subrayado que sus intereses están enfocados, sobre todo, hacia los mitos y los cuentos de tradición oral y, por lo tanto, su trabajo está muy alejado del de los otros narradores que, por lo general, “si concentrano nel raccontare fatti della loro vita o del nostro mondo” (Baronti, 2000: 29).

Paolini tiene una fuerte vena didáctica y utiliza todos los recursos expresivos de su sólida formación actoral para enganchar al público y hacer atractivas las historias que cuenta; actor polifacético cuenta, canta, corre y baila en el escenario, mientras Celestini, en sus escenarios alumbrados por débiles bombillas, con su gesticulación contenida, se decanta por una evocación sobria y descarnada, que rehuye de cualquier artificio teatral. Parece que Celestini pone en práctica lo que el sardo Pierpaolo Piludu, otro actor/narrador que se ha ocupado también de narración tradicional desde el prisma de la antropología cultural, subraya como típico de los narradores populares de Scano Montiferro (Oristano), su pueblo de origen. Piludu afirma que estos narradores cuentan “andando in sottrazione” (Acca, 2004: 43), es decir, crean dramatismo a partir de una renuncia a cualquier efectismo, de una apuesta por la sencillez y el pudor más rigurosos, y, además, están libres de cualquier relación de “sudditanza rispetto al testo”. Alessandro Portelli, por su parte, subraya la larga experiencia de Celestini en la escucha de narradores orales⁴²³, a través de la cual el artista pudo descubrir que

⁴²³ Hay que resaltar la intensa actividad de recogida de datos que despliega Ascanio Celestini para construir sus narraciones. En el cuestionario indica que “Il mio spettacolo Fabbrica è frutto di due anni di ricerche, circa duecento ore di registrazioni con operai, mondine, contadini e minatori. Poi ri-racconto le storie che ho raccolto alle comunità

i più grandi fra loro non enfatizzano, non sottolineano, non drammatizzano. Non recitano, non interpretano, non aggiungono. Semmai sottraggono [Recuerda ejemplos de narraciones, recogidas por él mismo, sobre vivencias ligadas a la guerra, la tortura o al holocausto] Il potere di queste performance narrative sta nella dignità composta, nella fermezza morale, nel ritegno, nell'affiorare dell'ironia e del senso dell'assurdo, nell'understatement antieroico, nel non detto che spalanca lo spazio dell'immaginazione (Portelli, 2005: 11).

Sin menospreciar el trabajo de Marco Paolini, es evidente que el narrador se encuentra alejado de esta narración popular pudorosa y de estilo depurado. Se nota en él una ansia por *mostrar* que lo impulsa hacia soluciones obvias y poco sugestivas, aunque quizás capaces de provocar la diversión del público.

Entre los trabajos de Ascanio Celestini, ya entrado el siglo XXI, encontramos *Fabbrica* (2002) y *Scemo di guerra* (2004). El primero es un espectáculo en el que, a través de una supuesta carta que escribe un obrero a su madre, se reconstruyen cincuenta años de historia italiana hablando de la vida en una fábrica. Hablar de la vida de la fábrica significa contar las historias de los que trabajan en ella, sobre todo las de

delle quali fanno parte le persone che ho intervistato cercando di rimettere in circolo le memorie” (cuest. I-4).

tres generaciones de capataces de una misma familia. Fausto abuelo, Fausto padre y Fausto hijo que acompañan a la fábrica desde su nacimiento hasta su decadencia en los años setenta. Analizando el texto del espectáculo, es asombroso comprobar cómo Ascanio Celestini logra adaptar, con verosimilitud, motivos de la narrativa popular en este contexto de altos hornos, problemas políticos y obreros que sufren mutilaciones por falta de seguridad en el trabajo⁴²⁴.

Ascanio Celestini ha estrenado su último espectáculo, *Scemo di guerra*, en *La Biennale* de Venecia (octubre 2004), cosechando

⁴²⁴ Hablando de los capataces, por ejemplo, el abuelo Fausto fue amante de Assunta la estanquera, tan hermosa como la Virgen (“Una Madonna. Il volto di pietra scolpito. Bella di una bellezza che non si può raccontare”, Celestini, 2003: 7), pero poseedora de un secreto oculto: tenía tres pechos (“tre zinne uguali e perfette, tre una appresso all’altra. Mica due sole come l’altre donne, ma tre zinne! Una cosa da miracolo!”), Celestini, 2003: 11) y, al no querer que esto se supiera, se veía obligada a matar a sus amantes, todos trabajadores de la fábrica, para que no contaran sus peculiaridades íntimas después de que terminara su relación amorosa (“quando finisce il sentimento... Assunta all’operaio lo fa morire”, Celestini, 2003: 10). A Fausto Assunta le dice que puede volver con su mujer y que no lo va a eliminar, si promete que nunca le contará a nadie su secreto, pero Fausto es incapaz de no contar lo que ha visto y entonces escarba un hoyo en la tierra al lado del río y mete la cara para contar el secreto a las profundidades de la tierra (“Che a una persona umana aveva giurato di non dirlo il segreto di Assunta, ma alla terra, alla profondità della profonda terra sì che lo poteva dire il segreto”, Celestini, 2003: 14). Lo encuentran muerto con la cara en el hoyo, pasa el tiempo y crecen unos juncos y cuando el viento sopla entre los juncos parece que se oye una voz humana que gime y cuenta que la estanquera tiene tres pechos (“Asssunta, Asssunta tiene tre zzzzinne, tre zzzzinne, tre zzzzinne – diceva il vento in mezzo alle canne sull’acqua del fiume”, Celestini, 2003: 14). Es fácil comprobar que el motivo de la voz que logra vencer a la muerte y resucita en un junco, un hueso, una flauta para difundir lo que se intentaba ocultar es un motivo muy frecuente en los cuentos tradicionales. En el catálogo de los cuentos populares de Aarne y Thompson encontramos que las narraciones correspondientes a los tipos AT720 y AT780 presentan dicho motivo.

reacciones entusiastas por parte del público y de la crítica⁴²⁵. En esta obra vuelven a aparecer temas y motivos típicos del artista como la vida en época de guerra y la relación entre la vida y la muerte⁴²⁶, elemento tan presente en el trabajo de Ascanio Celestini que un crítico lo ha definido como “il paziente tessitore di un gentile legame tra i vivi e i morti” (Molinari, 2003: 215). En efecto, el artista narra una historia que conoce

⁴²⁵ Cf. los artículos “Passeggiando per una Roma senza nazisti” de Gianfranco Capitta (2004), que habla de “assoluto capolavoro”, y “Parole, guerra e memoria secondo Ascanio il buono” de Franco Cordelli (2005), que también expresa una gran admiración por las cualidades artísticas y humanas de Celestini y por la calidad del espectáculo.

⁴²⁶ La versión literaria del espectáculo se abre con una lista de personajes, entre los que están: “i vivi, i morti, i resuscitati” (Celestini, 2005e: 3). La relación con los muertos es fundamental también en *Fabbrica*, donde una de las repeticiones que organizan la obra es la idea de que “è proprio vero come dite voi, cara madre, che il morto porta il vivo. Nel senso che quando uno muore dentro a una casa, poi nel ritorno di poco tempo un altro ci nasce per portare le cose a paro. Come dite voi, cara madre, il morto porta il vivo, ma il vivo deve portare avanti la vita del morto [...]” (Celestini, 2003: 5. La frase, con pequeñas variaciones, vuelve a repetirse en las páginas. 15, 37 y 65). La importancia del nombre y la genealogía es evidente, como ha señalado Renata Molinari (2003: 213), también en la autopresentación que Ascanio Celestini utiliza en su página *web* y en muchas entrevistas: “Mi chiamo Ascanio Celestini, figlio di Gaetano e Piera Comin. Mio padre rimetteva a posto i mobili, vecchi o antichi. Lui era nato al Quadraro e da ragazzino l’hanno portato a lavorare sotto padrone a San Lorenzo. Mia madre è di Tor Pignattara, da giovane faceva la parrucchiera da uno che aveva tagliato i capelli al re, e a quel tempo ballava il liscio. [...] Mio nonno paterno faceva il carrettiere a Trastevere. Con l’incidente è rimasto grande invalido del lavoro, è andato a lavorare al cinema Iris a Porta Pia. La mattina faceva le pulizie, pomeriggio e sera faceva la maschera, la notte faceva il guardiano. Sua moglie si chiamava Agnese, è nata a Bedero. Io mi ricordo che si costruiva le scarpe coi guanti vecchi. Mio nonno materno si chiamava Giovanni e faceva il boscaiolo con Primo Carnera. Mia nonna materna è nata ad Anguillara Sabazia e si chiamava Marianna. La sorella, Fenisia, levava le fatture e lei raccontava storie di streghe” (<http://www.ascanioclestini.it/main.htm>). Por último conviene recordar que el diálogo con los muertos aparece ya en uno de los primeros trabajos de Celestini: Mariona, la protagonista de *Vita, morte e miracoli* habla con los muertos y llega, incluso, a convertir el cementerio en la residencia de su familia. Para la relación fundamental entre muerte y narración, cf. Benjamin (1981: 258).

muy bien por haberla escuchado, desde la infancia, en boca de su padre: *Scemo di guerra* utiliza como historia aglutinante la narración autobiográfica favorita del padre del autor, desaparecido recientemente. Es más, después de que Ascanio ha contado la travesía de su padre y su abuelo por una Roma liberada ese mismo día (el 4 de junio de 1944) por las tropas americanas, el espectáculo se cierra con una grabación de la voz del padre del narrador que empieza a contar esa misma historias, en un juego que señala cómo el ejercicio de la memoria es “uno dei varchi tra mondo dei vivi e mondo dei morti, uno dei canali culturalmente predisposti per la loro comunicazione” (Lombardi Satriani, 1982: 82).

Por su parte, Paolini vuelve a su papel de narrador que habla de tragedias que el Estado intenta olvidar con *I TIGI, racconto per Ustica*⁴²⁷ (2001), escrito en colaboración con el escritor Daniele Del Giudice⁴²⁸. Este monólogo recuerda la tragedia del Itavia 870 un avión DC 9 que cubría la línea Bolonia-Palermo y que en julio de 1980 desapareció misteriosamente del cielo italiano sin que los radares civiles o militares

⁴²⁷ Existió una primera versión del espectáculo, titulada *I-TIGI. Canto per Ustica* (2000), en la que Paolini compartía el escenario con el cuarteto vocal de Giovanna Marini.

⁴²⁸ Que ya había publicado un cuento, *Unreported inbound Palermo* sobre el tema del espectáculo en su libro *Staccando l'ombra da terra*, dedicado al vuelo y los pilotos (Del Giudice, 1994: 97-104).

supieran encontrarlo o descubrir las razones de su desaparición. Horas más tarde se supo que el avión había caído en el mar cerca de la isla de Ustica (en la provincia de Palermo), sin que hubiera supervivientes entre sus 81 pasajeros. Las autoridades italianas, hasta ahora, no han sabido encontrar una explicación lógica a la tragedia. Paolini y Del Giudice tampoco ofrecen una explicación, pero cuentan una serie de datos asombrosos⁴²⁹, demostrando así que se trata de una historia llena de interrogantes, que siguen abiertos después de más de veinte años. En este trabajo y en el siguiente (*Storie di plastica* del 2002), Paolini vuelve a manejar una gran cantidad de datos, de difícil comprensión para quien no tenga conocimientos de la materia, y su dramaturgia está construida de forma que le permita explicar, como en el *Racconto del Vajont*, todo lo necesario para que sus historias se vuelvan accesibles al prófano. Esto conlleva una duración mucho más extensa que la habitual en los espectáculos de narración.

⁴²⁹ Por ejemplo, a lo largo del espectáculo Paolini cuenta que los restos del Itavia 870 (cuya sigla era ITIGI, de ahí el título del monólogo) parecen afectados por el impacto de un misil o que existen pruebas de la presencia de aviones militares de diversos países en el espacio aéreo italiano la noche de la tragedia, que esa misma noche alguien abatió un avión libio de combate, etc. Cf. *Quaderno dei Tigi* (Paolini y Del Giudice, 2001), el libro escrito por los dos autores en el que cuentan cómo han trabajado recopilando datos y montando la historia.

Como ya se ha recordado, en 2003, Paolini ha colaborado con la televisión italiana. Algunas de las colaboraciones del autor con la transmisión *Report* están recogidas en *Teatro civico* (Paolini, 2004). Se trata de breves textos, escritos en colaboración con Francesco Niccolini e Andrea Purgatori, cinco monólogos sobre temas diversos: *U-238* habla sobre el uranio empobrecido y los síndromes que atacan a los militares expuestos a la radioactividad de los proyectiles de uranio empobrecido, a través del caso real de Luca, un joven soldado napolitano que participó en la misión de paz en Kosovo; *Cipolle e libertà* está construido sobre los recuerdos (recogidos en un libro-entrevista de Federico Bozzini⁴³⁰) de Gelmino Ottaviani, un hombre nacido en el campo cerca de Verona en 1937. Empieza con la infancia campesina en la pobreza más absoluta, para pasar a la guerra, la posguerra, el trabajo en una fábrica. Poco a poco va creando una visión panorámica sobre sesenta años de historia de Italia, vista a través de los ojos de una persona desfavorecida. *Trecentosessanta lire* recuerda un error financiero, que, en julio de 1985, provocó una notable devaluación de la lira y por consiguiente graves pérdidas para el sistema financiero italiano. *Binario illegale* es un flujo de palabras sobre un tema muy querido para Paolini: el ferrocarril. Sus recuerdos de hijo de

⁴³⁰ Cf. Bozzini (1993).

un ferroviario, un chico que viajaba mucho en tren para aprovechar los billetes gratis, se transforman en una descripción de Italia desde el tren, recordando sus ciudades a través de sus estaciones. *Bhopal, 2 dicembre 1984* describe y comenta la matanza provocada, en la ciudad india de Bhopal, por la explosión de los depósitos de una fábrica de productos químicos de capital estadounidense.

A finales de 2004 Paolini ha presentado un nuevo monólogo *Il sergente*, basado en una obra literaria, *Il sergente nella neve*, del escritor Mario Rigoni Stern⁴³¹ (2001). Paolini mezcla las vivencias narradas por Rigoni Stern con reflexiones nacidas de su propio viaje entre Kiev y el Don para repetir en sentido inverso el recorrido de los alpinos derrotados. Algunos críticos⁴³² han acogido negativamente la última obra de Paolini afirmando que, si el narrador véneto ha alcanzado muy buenos resultados en el teatro de encuesta y denuncia, no logra en cambio dar la talla en la dimensión épica de *Il sergente nella neve*. Seguramente el intenso ritmo

⁴³¹ El libro, publicado por la editorial Einaudi, en 1953, es un clásico de la literatura italiana del siglo XX. Como Calvino, Fenoglio o Tobino, Rigoni Stern sintió la necesidad de dejar su testimonio sobre las trágicas experiencias de la segunda guerra mundial y *Il sergente nella neve* es un libro autobiográfico en el que el sargento Rigoni Stern narra la trágica retirada de los soldados alpinos italianos en Rusia durante la segunda guerra mundial, entrelazando el tema de la supervivencia en situaciones extremas con la comprensión muda entre campesinos y montañeses de los dos bandos.

⁴³² Cf. “Paolini, un Sergente egocentrico” de Franco Cordelli (2004).

de trabajo del actor no le permite mantener siempre un alto nivel de calidad y, como ya se ha subrayado, los espectáculos de narración precisan un largo rodaje ante el público, sobre todo cuando el narrador está investigando sobre nuevas fórmulas narrativas.

5 NUEVA NARRACIÓN Y DIALECTOS

Hasta este momento se ha hablado de *nuevos narradores* italianos, pero sería probablemente más exacto hablar de un Marco Paolini véneto, un Ascanio Celestini romano, o un Davide Enia palermitano, puesto que el idioma en el que se expresan muchos contadores está, a veces, más cerca del dialecto que de la lengua italiana. A lo largo de este capítulo se encuentran múltiples referencias a este fenómeno y creo oportuno dedicarle un apartado, puesto que, a causa de la peculiar historia lingüística de Italia, la oralidad ha sido siempre, en este país, el reino del dialecto y, por lo tanto, se trata de un problema de índole general. En efecto, si casi todos los *nuevos narradores* huyen del italiano estándar, se

debe a una cuestión muy compleja, que conviene estudiar desde varios puntos de vista.

5.1 Italia y la lengua italiana

Como escribió Tullio De Mauro en su fundamental *Storia linguistica dell'Italia unita*, “per secoli, l’italiana, unica fra le lingue europee moderne [...] ha vissuto soltanto o quasi soltanto come lingua di dotti” (De Mauro, 1965: 26). En efecto, la situación lingüística de Italia es muy diferente a la de España; baste pensar que en 1861, el porcentaje de itálofonos no llegaba al diez por ciento (Grassi *et alii*, 1998: 243) y, aunque, gracias a la escuela obligatoria, las transformaciones sociales y económicas del país, la difusión de los medios de comunicación y otros factores, en poco más de un siglo se actuó una auténtica *italianización* de Italia, es necesario tener en cuenta que en 1951 “per oltre quattro quinti della popolazione italiana il dialetto era ancora abituale e per quasi i due terzi [...] era l’idioma di uso normale nel parlare in ogni circostanza” (De Mauro, 1965: 106). En las décadas siguientes, es decir justo en la época

de formación de la mayoría de los narradores italianos estudiados, hubo una “italianizzazione selvaggia e approssimativa” (De Mauro, 1979: 49) que destruyó en parte el tejidos lingüístico y cultural local⁴³³, pero permitió que la lengua italiana llegara a ser esa lengua “viva e vera” que Alessandro Manzoni echaba en falta en el siglo XIX.

De todas formas, en la actualidad, los italianos disponen para expresarse de un repertorio lingüístico asombrosamente amplio, con una fuerte polaridad entre lengua y dialecto. Según Francesco Sabatini (1990: 77), el repertorio de las variedades lingüísticas italianas está compuesto por dos variedades de italiano difundidas en todo el territorio nacional (italiano estándar e italiano de uso medio) y cuatro variedades que, en cambio, se utilizan a nivel regional o local, como puede apreciarse en el esquema siguiente:

⁴³³ En 1972, Luigi Lombardi Satriani llamaba la atención sobre la cultura folclórica, que se estaba empobreciendo por el menor uso del dialecto, y, a contracorriente con respecto al clima de la época, afirmaba: “A mio parere, ritenere in ogni caso positiva la perdita del dialetto per l’acquisizione della lingua è posizione estremamente generica e acritica” (Lombardi Satriani, 1972: 17)

ASPECTOS DIATÓPICOS	VARIEDADES	ASPECTOS <i>DIAMESICI</i>	ASPECTOS DIAFÁSICOS Y DIASTRÁTICOS	
			Clases instruidas	Clases populares
Variedades nacionales	1) italiano estándar	Escrito y hablado- escrito	Formal	---
	2) italiano de uso medio	Hablado y escrito	Mediamente formal e informal	---
Variedades regionales y locales	3) italiano regional de las clases instruidas	hablado	informal	--
	4) italiano regional de las clases populares ("italiano popular")	hablado y escrito	---	uso unificado con informalidad más marcada para el dialecto
	5) dialecto regional o provincial	hablado	informal	
	6) dialecto local	hablado	informal	

Gaetano Berruto también se ha ocupado del tema (1993a y 1993b) y ha puesto de manifiesto una conducta lingüística que aparece frecuentemente en algunos narradores: la alternancia y mezcla lingüística entre italiano y dialecto dentro de un mismo enunciado. El estudioso considera que hay que incluir este “discurso multilingüe” (Berruto,

1993a: 32) dentro del repertorio lingüístico de los italianos, puesto que se trata de una opción expresiva extendida y que goza de cierta aceptación social⁴³⁴.

Estas breves pinceladas, que no pretenden ser exhaustivas, tienen como finalidad presentar la situación lingüística de la Italia actual con objeto de facilitar la comprensión de lo expresado en este capítulo sobre los narradores italianos, en especie para quien no esté familiarizado con la compleja interdependencia entre lengua, dialecto y variedades regionales.

5.2 Los narradores y la lengua teatral

Como se apuntaba en el párrafo anterior, muchos de los narradores estudiados han nacido, en su mayoría, después de 1950. Es decir se han formado en una época en la que el dialecto estaba mal visto y la escuela y la televisión intentaban proponer un italiano medio que unificara la península. Por lo tanto su oralidad cotidiana puede haberse

⁴³⁴ Sobre el *code-switching* y el *code-mixing* en el italiano hablado, cf. Grassi *et alii* (1998: 179-186).

desarrollado de una forma bastante alejada del dialecto⁴³⁵. De hecho, Gabriele Vacis, nacido en 1956, recuerda que sus padres y los de sus coetáneos

per ansia modernista, negli anni del boom economico pretendevano che parlassimo solo italiano, burlandosi degli zotici che si esprimevano in dialetto (Vacis, 1990, 2005: 61).

También Laura Curino recuerda que, en su familia, la única que le hablaba en dialecto era su abuela⁴³⁶. Para ellos, por lo tanto, no existió un dilema sobre qué lengua escoger para expresarse en la vida cotidiana, pero la cuestión se presentó en relación con la lengua que iban a utilizar en el teatro.

En efecto, es importante recordar también la situación lingüística del teatro italiano. Como ha subrayado Pietro Trifone, la ausencia de un italiano hablado ha condicionado durante siglos el destino y la difusión del teatro italiano,

⁴³⁵ Esto no depende sólo de las características socioculturales de su familia, sino, en gran medida, de la región italiana a la que pertenecen, puesto que, aún a mediados de los años setenta, el dialecto seguía siendo la única lengua de comunicación familiar en el cuarenta por ciento de los casos, aproximadamente, en el Sur y en el Noreste de Italia (De Mauro, 1980: 7).

⁴³⁶ Conversación telefónica en septiembre de 2004.

la lingua della Commedia dantesca o del Decameron boccacciano, quanto a potenziale 'teatralità', non ha nulla da invidiare all'inglese di Shakespeare o al francese di Molière; ma quella lingua è divenuta la lingua della letteratura italiana, non è divenuta la lingua della società italiana. E il teatro, la più sociale delle arti, ha bisogno di una società di parlanti (Trifone, 2000: 19).

En ausencia de un italiano hablado que pudiera servir de modelo para el habla teatral⁴³⁷, a lo largo de la historia, una gran parcela del teatro italiano se ha desarrollado en dialecto⁴³⁸ y esta tradición, que, en las últimas décadas del siglo XIX, hizo posible que la calidad artística del teatro dialectal fuera superior a la del teatro en lengua italiana (Paccagnella, 1994: 531), no perdió vitalidad en el siglo XX⁴³⁹, aunque a partir de los años sesenta estuvo bastante apartada del teatro institucional

⁴³⁷ Puesto que, como indicaba ya Goldoni, el habla teatral es “una imitazione delle persone che parlano più di quelle che scrivono” (Goldoni, citado por Trifone, 2000: 74). Sobre la relación entre lengua hablada espontánea, lengua escrita y lengua hablada-recitada, es decir teatral, cf. Nencioni (1983).

⁴³⁸ Baste recordar que uno de los grandes autores teatrales italianos fue Angelo Beolco, *Ruzzante* (Padua, 1502-1542), que escribió sus obras utilizando dialectos vénetos y que la *Commedia dell'arte* se caracterizó por el pluringüismo dialectal (Trifone, 2000: 59).

⁴³⁹ En 1916 Antonio Gramsci asistía a espectáculos teatrales en dialecto piamontés y los reseñaba en el periódico *Avanti*, afirmando: “il dialetto pone più rapidamente in contatto le due parti del teatro, le fa collaborare, suscita impressioni immediate, perché il dialetto è sempre il linguaggio più proprio della maggioranza, mentre la lingua letteraria ha bisogno di una traduzione interiore che diminuisce la spontaneità della reazione fantastica, la freschezza della comprensione” (citado por Franceschini, 1993: 36).

y sobrevivió sobre todo en el cabaré y en el teatro *amateur*. Marco Martinelli, de *Le Albe*, ha afirmado que actualmente

in Italia esiste un teatro dialettale molto diffuso. È un teatro fatto da dilettanti. Ha un forte valore sociale [...] D'altronde il teatro italiano è, per storia, un teatro dialettale. Dal '500 fino a Eduardo, i dialetti sono la spina dorsale della nostra drammaturgia. Nell'ambito del teatro di ricerca degli anni '80, invece, era sicuramente strano e provocatorio usare i dialetti forse perché facevano pensare ai dilettanti o a una comicità di consumo. [Reivindica el legado cultural de Pasolini] Pasolini aveva insegnato che non dobbiamo arrenderci alla neutralità dell'italiano. E che il ricorso a una lingua che pare arcaica, quando invece è solo com-presente e sepolta, ha un valore eversivo (Guccini, 1998: 15).

La lección pasoliniana está muy presente en varios narradores, así como el recuerdo del italiano teatral usado en los años ochenta, que Vacis define como *teatrese*⁴⁴⁰. Es a mediados de los años ochenta cuando en el *Teatro di ricerca*, el ámbito teatral del que proceden casi todos los narradores, se vuelve a investigar sobre el dialecto y se aprovecha esa tendencia a mezclar dialecto y lengua que marca la obra de muchos hombres de teatro italianos, a partir del siglo XIX (de Viviani a Dario Fo,

⁴⁴⁰ Según los recuerdos de este director, a principios de los años ochenta hubo un intento de utilizar el dialecto en su grupo, pero no cuajó porque parecía muy provinciano proponer el dialecto en el teatro: “Quindi si tornava a lottare con la dizione italiana che, come capimmo solamente molti anni dopo, altro non era che un dialetto particolarissimo e pochissimo parlato dalle nostri parti: il teatrese. (Vacis, 2002: 17-18).

pasando por Totò, Petrolini y Govi⁴⁴¹). Siguiendo con las rememoraciones de Gabriele Vacis, el director recuerda que en 1985, cuando

nei teatri di ricerca si parlava come parlano i computer o meglio come si pensava che parlassero i computer quando erano ancora muti. E negli altri teatri si declamava stentoreamente ogni parola come se quella fosse l'ultima che un essere umano avrebbe pronunciato. [...] In questo quadro il dialetto arrivò [...] come una boccata d'aria fresca. Era fluido, suono che trascinava il gesto, parola che muoveva dal corpo dell'attore, che lo guidava a evocare mondi, che introduceva un sentimento del tempo apparentemente perduto (Vacis, 2002: 21-22).

En este contexto de asombro y experimentación Marco Paolini empieza a investigar sobre las posibilidades expresivas del dialecto véneto⁴⁴², un dialecto que, según el mismo actor, tenía una connotación poco halagadora en el escenario teatral y en la pantalla de cine⁴⁴³. En la tarea, es ayudado por el descubrimiento de la novela de Vincenzo Meneghello, *Libera nos a malo* (1963), un texto lírico y laberíntico en el

⁴⁴¹ Cf. Ferdinando Taviani (1995: 38-39).

⁴⁴² Sobre la lengua o, más exactamente, las lenguas de Paolini, cf Marchiori (2003: 51-59).

⁴⁴³ “Nella commedia all’italiana, il veneto è la lingua delle servette e dei carabinieri. Nella Commedia dell’Arte, il dialetto veneto è la lingua dei servi; è la lingua bassa, anche nei contenuti” (Ponte di Pino, 2005d, ed.el).

que el autor reconstruye su niñez y adolescencia en Malo, un pequeño pueblo de la provincia de Vicenza (otra ciudad véneta como la Belluno de Paolini). Meneghello utiliza un lenguaje en el que la lengua italiana se entremezcla, de forma indisoluble, con el dialecto, ya que éste último es, para Meneghello, el único instrumento lingüístico que permite acceder a una especial esfera de la realidad⁴⁴⁴. La huella del escritor vicentino se encuentra también en otros narradores: en su cuestionario Laura Curino, que cuenta preferentemente en italiano, dice que construye sus narraciones recordando la afirmación de Meneghello sobre “l’italiano come lingua per le ferite superficiali e il dialetto per le ferite profonde” (cuest. I-5). En un artículo, la narradora ha constatado también:

in dialetto, scopro, posso dire cose che in italiano non avrei mai il coraggio di dire. Posso parlare dei sentimenti senza leziosità (Curino, 1996: 16).

No es de extrañar, por lo tanto, que esta piamontesa utilice en sus espectáculo una gran variedad de dialectos, a parte del suyo propio. En *Passione* están presentes los dialectos de los inmigrantes de media Italia e

⁴⁴⁴ No olvidemos que cada dialecto ofrece la posibilidad de nombrar cosas que la lengua italiana ignora, cómo afirma orgullosamente Nicola Leoni, poeta dialectal de la región de Las Marcas: “No c’avem d’ l’ parol ch’ n’ c’enn invell” (“tenemos palabras que no existen en ninguna otra parte”. Citado por Navarro Salazar, 1998: 48).

incluso el italiano dudoso de una venezolana, que, después de asistir a un espectáculo de Dario Fo y Franca Rame, afirma que

parlava en un dialecto tan antico, ma tan antico che lo capivo anche yo che no so l'italiano, figurarsi il dialetto (Curino *et alii*, 1998: 59).

En efecto, si se quiere hablar de teatro, dialecto y narración hay que hacer referencia a la invención de esa *koiné padana* que Dario Fo utiliza en sus *giullarate*. Para Fo “è una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione” (Fo, 1997a: 249), puesto que el dialecto es un idioma que no se lee en voz alta en el colegio y, en él, “le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è nulla di costruito” (Fo, 1997a: 249); no existe por lo tanto posibilidad de aplicar los manierismos lingüísticos y fonéticos del teatro académico⁴⁴⁵. El dialecto es así, según Fo, una referencia fundamental para el actor, pero el artista no utiliza su dialecto de origen al narrar sus juglaradas, sino que propone una lengua

⁴⁴⁵ La influencia de estas consideraciones de Fo no se limita al teatro italiano: en una entrevista, la narradora bretona Gigi Bigot cuenta que escribió su primer espectáculo de narración, *Histonères du bout du charra*, en *patois*, siguiendo las indicaciones del premio Nobel. Esto le sirvió para definir su voz como narradora y, actualmente, puede contar historias bretonas en francés, manteniendo sólo ciertas inflexiones típicas de Bretaña (Bigot, 2003: 69-71).

construida sobre distintos dialectos del norte de Italia, mezclados con idiomas medievales apócrifos, invenciones lingüísticas típicas de la *Commedia dell'Arte* y otras deformaciones cómicas del lenguaje. Se trata de un lenguaje que explora los territorios de la oralidad, pero que está vinculado

a uno dei poli della tradizione letteraria italiana, la cosiddetta "linea Folengo-Gadda"⁴⁴⁶, il cui maggiore tratto distintivo risiede appunto nella scelta del pluringuismo. [...] Gli scrittori della linea Folengo-Gadda rifiutano i modelli linguistici dominanti e li rimpiazzano con idioletti artificiali ed eccentrici, elaborati mescolando insieme le componenti più diverse per tipologia d'uso, per provenienza geografica e per dislocazione temporale (Trifone, 2000: 151).

Diría que, sin llegar a los niveles de manipulación y contaminación de lenguajes características de Fo (hasta la invención del *grammelot*), la lengua utilizada por muchos *nuevos narradores* representa una búsqueda de oportunidades estilísticas y expresivas originales que, si por un lado refleja el uso de lengua y dialecto en la sociedad italiana contemporánea como códigos que pueden coexistir en una misma

⁴⁴⁶ Teofilo Folengo, alias *Merlin Cocai* (Mantua, 1491 - Bassano, 1544), para sus poemas utilizó el *maccheronico*, una lengua de estructura latina pero con léxico italiano o italiano dialectal, que le permitió audaces investigaciones lingüísticas. Carlo Gadda (Milán, 1893 - Roma 1973), sus obras se caracterizan por un refinado *pastiche* lingüístico en los que imbrinca léxicos especializados, usos jergales, italiano culto y dialectos.

conversación, por el otro se encuentra muy lejos de una expresión *natural* y *espontánea*.

Valga como ejemplo la lengua utilizada por Ascanio Celestini, un idioma que no es ni dialecto ni italiano regional, sino un *italiano popular* en el que el artista engarza palabras dialectales y términos romanos, que frecuentemente tienen un sabor anticuado⁴⁴⁷ o un valor de ruptura⁴⁴⁸. Desde el punto de vista de la pronunciación, Celestini no utiliza características típicas del habla dialectal y regional de los romanos, como puede ser el *cricchiato* o *laringalizzazione* (Canepari, 1979: 20), y, en cambio, crea una musicalidad y una sonoridad muy personales. El artista, en su cuestionario, afirma que, en sus narraciones:

parlo usando la mia lingua parlata. Una lingua parlata a Roma, che è qualcosa di simile all'italiano. Parlo così perché voglio parlare con la mia lingua. Perché credo che nell'arte contemporanea l'artista debba essere presente nel mondo con la

⁴⁴⁷ Como la palabra *pigione* en lugar de *affitto* (alquiler), un término que suele encontrarse en boca de ciudadanos romanos nacidos treinta o cuarenta años antes que Ascanio Celestini. En este aspecto, Celestini reproduce la tendencia al arcaísmo típica del italiano popular, así como utiliza también otros rasgos de ese tipo de idioma, por ejemplo, la concordancia del nombre colectivo con un verbo en plural o el periodo hipotético de la irrealidad con doble potencial. Sobre italiano popular, cf. D'Achille (1994: 66).

⁴⁴⁸ Por ejemplo, el uso programático y reiterado del verbo *imparare* en lugar del verbo *insegnare*, un error muy difundido entre los romanos incultos y, por lo tanto, capaz de connotar como *romana* toda una frase en perfecto italiano.

propria identità e non con un'identità fittizia mediata dal personaggio (Celestini, cuest. I-4).

Sin dudar de la sinceridad de Celestini, su lengua teatral no coincide exactamente con su habla cotidiana, como por otra parte le suele ocurrir a cualquier narrador⁴⁴⁹, sin embargo es importante su reivindicación de una identidad basada en el idiolecto de cada uno. Encontramos el mismo tema en Davide Enia: “Narro in un palermitano sporcato dall’italiano, perché è la lingua della mia culla, è il mio dialetto” (cuest. I-7). El narrador siciliano añade que, además, el dialecto

possiede ritmi vari, diversi respiri e una pregnanza simbolica che l’italiano, per brevità di vita, non può possedere (Enia, cuest. I-7).

Enia se hace eco de las citadas convicciones de Dario Fo, ampliándolas sin embargo del campo de la pronunciación y del ritmo al campo semántico. También Moni Ovadia ha apuntado en la misma dirección,

⁴⁴⁹ Como apuntó Vittorio Imbriani, en una nota a *La novellaja milanese*, afirmando que, contando delante de un público, los narradores tendían a utilizar una forma áulica de su *dettato* y que “un poco il nobiliteranno sempre nel narrare, in Milano come a Napoli, come in Toscana e come in ogni altro luogo” (Imbriani, 1976: página sin numerar).

subrayando las posibilidades dramáticas e irónicas ofrecidas por los dialectos⁴⁵⁰.

El problema de selección del italiano o dialecto ha representado siempre una característica de la narración oral en Italia, en cualquier contexto que permitiera moverse dentro del bilingüismo. Como nota el narrador siciliano Alberto Nicolino, el bilingüismo es un fenómeno típico de la narración tradicional, en la que los dos idiomas pueden convivir dentro de un mismo cuento, como en el cuento épico de los *cuntisti*, donde los caballeros, al ser nobles hablaban casi siempre en italiano, mientras la narración en tercera persona y las voces de los personajes del pueblo eran en dialecto. La diglosia podía ser, además, aprovechada de forma alternativa: el dialecto para los cuentos cómicos y el italiano para las narraciones serias. Estos fenómenos habían sido ya identificados por Pitré, aunque los ejemplos de pluringüismo

⁴⁵⁰ El narrador judío, desde su extranjería suavizada por toda una vida vivida en Italia, nota: “Provo disagio verso l’italiano “puro”, una lingua magnifica, ma che risente del limite di avere un’identità nazionale troppo recente. Dal punto di vista sonoro e espressivo offre poco. Fenomeni come Dario Fo, Eduardo De Filippo o il palermitano Franco Scaldati non sarebbero esistiti in italiano. O Goldoni e Ruzante. [...] [L’italiano] è una lingua morbida, dalla musicalità dolce, incantatrice ma, a mio parere, non immediatamente teatrale. [...] In sé non possiede l’interiorità ironica e drammatica dei suoi dialetti e del suo volgare” (Ovadia, 1998c: 40).

tendono a intensificarsi ed a farsi tanto più evidenti nelle fiabe raccolte più recentemente, in ambiti linguistico-culturali in cui il plurilinguismo sociale (e la sua consapevolezza) è molto più marcato di quanto non lo fosse nelle diverse culture regionali dell'Italia ottocentesca, quasi esclusivamente dialettone (Lavinio, 1985: 42).

El *pastiche* lingüístico tenía que ser característico de los narradores ambulantes, que frecuentemente no compartían el dialecto de su público ocasional. En una investigación sobre narración oral en una zona de Toscana, Fabio Mugnaini (1985: 65) indica que, entre los narradores ocasionales que llegaban al lugar durante el invierno, en un pasado no muy lejano, se encontraban *seggiolai* (artesanos que construían o arreglaban sillas) del Friuli, una región del norte de Italia, con variedades lingüísticas muy distintas de los dialectos toscanos. El estudioso se centra en cuestiones de enriquecimiento del repertorio narrativo local, gracias al contacto con narradores no residentes en la zona, y no dice nada sobre la lengua utilizada por los forasteros para comunicarse con su público toscano, pero es evidente que tendrían que recurrir a una mezcla de dialectos e italiano en pos de un código común con su auditorio.

Sin adentrarse ahora en la dinámica de los préstamos, contactos y cruces entre oralidad y escritura (o, más exactamente en el caso italiano, oralidad-dialecto y escritura-lengua italiana) es importante recordar que muchas veces, en las veladas de narración, el punto de partida de un cuento oral en dialecto podía ser un libro escrito en italiano⁴⁵¹ y el narrador se encontraba jugando, automáticamente, con las posibilidades expresivas de los dos idiomas, tomando lo más eficaz de cada uno. Es un fenómeno que sigue vigente entre los narradores actuales, que contestando a una pregunta del cuestionario (“Italiano standard, italiano regionale, dialetto, altre lingue. Quali codici usi quando narri? Perché”), afirman: “uso quello che mi serve per raccontare quello che voglio raccontare” (Anglisani, cuest. I-1); “Alterno l’italiano colto al mio dialetto (il veneto) dove sia possibile, ad altri dove è necessario, con rare inserzioni di frasi o di parole straniere per facilitare e rendere più gradito

⁴⁵¹ Cf. Sanga (1985). Aunque la tasa de analfabetismo en Italia en el 1871 era muy alta, Rudolph Schenda ha demostrado como ya en esa época eran frecuentes los casos de comunicación semioral o semiliteraria (Schenda, 1982:55). Guido di Palma recoge en su estudio varios testimonios sobre fabulatori-lettori, sin duda también traductores entre italiano y dialecto, en el siglo XIX en el sur de Italia (Di Palma, 1991: 36-38). Lidia Beduschi habla de narradoras que contaban las vidas de los santos, después de leerlas con anterioridad en libros, y cita también casos de lectura en voz alta, recordando que: “per questo tipo di lettura ad alta voce si può parlare quindi piuttosto di parafrasi che non di lettura vera e propria, nel senso che essa tende a un’ esecuzione innovativa del testo scritto (il rapporto tra orale e scritto è sempre un rapporto di mediazione)”, puesto que implicaba la traducción del italiano al dialecto (Beduschi, 1992: 91). Sobre intercambios entre literatura culta y narrativa popular, cf., entre otros, Navarro Salazar (1982b: 421).

l'ascolto" (Franzina, cuest. I-8); "Uso tutti i codici necessari a creare vicinanza con gli spettatori" (Verde, cuest. I-14); "Se posso tutte le forme. Perché? Sono le varietà vive della lingua" (Zaglio, cuest. I-15).

Para concluir, las elecciones lingüísticas y expresivas de los nuevos narradores italianos son un fiel reflejo de la situación y los repertorios lingüísticos de la Italia actual y, al mismo tiempo, son el resultado de una búsqueda estilística personal de cada uno.

- V -

**EL NUEVO NARRADOR Y SU REPERTORIO
ENTRE TRADICIÓN Y ACTUALIDAD**

1. ¿UN NUEVO OFICIO?

1.1. El buen narrador

Parece que las reglas para ser un buen narrador son las mismas en todas las culturas. G. Calame-Griaule escribe que entre los Dogones⁴⁵²

el buen narrador, el que merece ser llamado “boca dulce como la sal” es aquel que cuenta sin equivocarse una sola vez, yendo hasta el final con un hablar de lo más claro. [...] Cualquier error, cualquier corrección, cualquier retroceso, cualquier contaminación con otro cuento (como lo hacen a menudo los niños) molesta al auditorio que lo nota inmediatamente (Calame-Griaule, 1982: 497).

Un poco más adelante la estudiosa aclara que el “hablar de lo más claro” se refiere a la vez a la corrección gramatical, a la propiedad de los términos y, por otro lado, a la pureza del timbre de voz y a la nitidez de la narración (Calame-Griaule, 1982: 498). Lo que, en el siglo XX, los Dogones africanos condenan en un narrador no difiere lo más mínimo de

⁴⁵² Esta población de Mali ha sido muy estudiada por los etnólogos franceses, a partir de las investigaciones de M. Griaule en los años treinta del siglo XX (Griaule, 1976).

la opinión expresada en el siglo XIV por el europeo Giovanni Boccaccio, quien, en unas líneas del *Decamerón*, condensó un catálogo en negativo de la narración, describiendo a un caballero que quiere, con éxito desastroso, contar un cuento⁴⁵³:

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: "Io non dissi bene" e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva (Boccaccio, 1992: 718-19).

Las dos descripciones se ocupan sobre todo del aspecto lingüístico y de organización del texto narrativo, aunque cualquier persona puede constatar que buena parte del éxito de una narración oral depende de factores para o extralingüísticos. Ya en el siglo XIX el folclorista siciliano G. Pitré, comentando los cuentos de A. Messina, apuntaba:

chi legge, non trova che la fredda, la nuda parola; ma la narrazione della Messina più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli

⁴⁵³ Se trata del famoso cuento de Madonna Oretta (*Decamerón*, VI, 1), que la crítica considera fundamental para la interpretación de la teoría narrativa de Boccaccio. Cf. Navarro Salazar *et alii* (2004: 55-56) y Usher (2001).

atteggiamenti della persona tutta, che si alza gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora piana, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono (Pitrè, 1985: XIX).

De hecho, según Zumthor, en las producciones artísticas orales se pueden distinguir tres niveles, correspondientes a la *obra*, el *poema* y el *texto* (Zumthor, 1991: 83). La obra coincide con la totalidad de los factores de la *performance*: texto, ritmos, sonoridades, elementos visuales y gestuales, a los que hay que añadir las reacciones del público e incluso las condiciones en las que se desarrolla la transmisión. El poema en cambio representa el conjunto del texto y la voz que le da cuerpo, intensidad, ritmo, tonalidad, etc. El texto es el nivel más pobre y se limita a la secuencia lingüística auditivamente percibida. Por su parte, R. Finnegan observa que, tanto si uno se ocupa de la narrativa oral de los africanos Limba como si el objeto de estudio son géneros orales contemporáneos difundidos en Texas, “fare attenzione semplicemente alle parole e pensarle, coerentemente con il modello testuale, come l’elemento essenziale, può condurci lontano dalla realtà” (Finnegan, 2002: 92) y, poco más adelante, llega a preguntarse si, en la oralidad, “la testualità verbale è davvero l’elemento più significativo” (Finnegan, 2002: 92) y

recuerda “le distorsioni prodotte da chi, fuori dalla disciplina, [...] riduce alla linearità della riga di testo scritto” los procesos de composición, *performance*, recepción, circulación y manipulación de las formulaciones verbales (Finnegan, 2002: 93).

De lo anterior se desprende que el buen narrador tiene que dominar forzosamente recursos mucho más amplios que los meramente lingüísticos. Más de una vez, en pasajes sobre el valor liberador de la literatura y la poesía he encontrado citas del capítulo titulado *Il canto di Ulisse*, de la obra de Primo Levi *Se questo è un uomo*: en él el autor reconstruye el canto XXVI de el *Inferno* de Dante para recitárselo a un compañero del *lager* y Levi afirma que, absorto en esta tarea, “Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono” (Levi, 1989: 102). En cambio, en *La tregua*, la obra en la que narró su largo viaje de vuelta de Auschwitz a Turín a través de una Europa devastada por la guerra, Primo Levi nos describe y descubre en media página el papel absolutamente secundario de la palabra, cuando un buen narrador, que desea o necesita contar una historia, se encuentra con un público dispuesto a escucharlo. En 1945, un joven marinero ruso, sabiendo que su lengua no resulta comprensible para su público, cuenta un episodio de guerra a un grupo de

italianos en Staryje Doroghi, un campo ruso para ex prisioneros de los alemanes:

si esprime come può, in un modo che gli è evidentemente spontaneo quanto e più della parola: si esprime con tutti i muscoli, con le rughe precoci che gli segnano il viso, col lampo degli occhi e dei denti, coi balzi e coi gesti, e ne nasce una danza solitaria piena di fascino e di impeto. È notte, “noč”: gira intorno a sé piano piano le mani col palmo rivolto in giù. Tutto è silenzio: pronuncia un lungo “sst” coll’indice parallelo al naso. Strizza gli occhi e indica l’orizzonte: laggiú, lontano lontano, sono i tedeschi, “niemtzy”. Quanti? Cinque, fa segno con le dita; “fnef”, aggiunge poi in yiddisch a maggior chiarimento. Scava con la mano una piccola fossa rotonda nella sabbia, e vi pone cinque stecchi coricati, sono i tedeschi; e poi un sesto stecco piantato obliquo, è la “mašina”, la mitragliatrice. Cosa fanno i tedeschi? Qui i suoi occhi si accendono di allegria selvaggia: “spats”, dormono (e russa quieto lui stesso per un attimo); dormono, gli insensati, e non sanno cosa li aspetta. (...) (Levi, 1989: 281).

Sin retirar la palabra a la literatura, si Primo Levi nos ofrece un retrato de una auténtica *performance* narrativa, otro autor italiano, Gabriele D’Annunzio, nos recuerda el peso de la voz, sus tonos y sus intenciones en la construcción del significado en la oralidad, dentro del que sería el nivel del *poema*:

Non una parola ma il suono d’una parola determina i grandi eventi reali e ideali. A chi appartiene il segreto di

modularla? [...] Non quel che dirò mi varrà, ma il modo, ma l'accento. Non mi varrà il segno ma il soffio onde sarà caldo. La mia verità è affidata al mio grido. (D'Annunzio, 1970: 18-19; citado por B. Gentili y C. Catenacci, 1996: 297).

Quisiera por último apuntar la importancia que cobra en la narración oral la sensibilidad con la que sus artistas se amoldan, o por lo menos toman en cuenta, los gustos, los deseos y los humores del público⁴⁵⁴ (Finnegan, 1988: 137).

⁴⁵⁴ Recurriendo a otro autor literario, puede citarse a Miguel Torga quien, recordando unas veladas en las que la mujer de un amigo solía pedirle que contara algo, reflexiona sobre las diferencias entre la narración oral y la escrita en un largo párrafo que se cierra con una consideración en la que el oyente es visto casi como un co-autor: “Obcecado por el lenguaje escrito, monólogo gráfico esperanzado únicamente en la replica mental de hipotéticos lectores, casi me había olvidado ya del milagro de la voz viva, de la comunicación directa, franca, libre, sin ambiciones quiméricas de antologías ni de perennidad. La palabra condimentada con la sal de la boca, redondeada por la gracia de los labios, ágil o morosa según la urgencia del momento, y siempre *ayudada por la presencia y la atención de los oyentes*. La repetición permitida y hasta deseada en determinados momentos, el gesto subrayando y reforzando la intención, los silencios, incluso, colaboraban en el significado y en la claridad del relato. [...] Con una sintaxis natural, fácil, sin párrafos ni capítulos, los episodios, encadenados, se iban desarrollando *ante aquella expectante colaboradora. Y el interés que leía en sus ojos, además del gusto que me daba sentirlo, me apuntaba el camino que debía seguir [...]*” (Torga, 2000: 386-387).

1.2. Los narradores tradicionales europeos vistos por los folcloristas

Aunque su interés se centraba en el cuento en sí mismo y llegaban a irritarse por el estilo prolijo y repetitivo de muchos cuentistas⁴⁵⁵, los recopiladores europeos de cuentos folclóricos, que desarrollaron su tarea entre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, nos han dejado una gran cantidad de retratos de sus *informantes*, es decir, narradores de tipo familiar o comunitario y del estilo que éstos utilizaban en sus relatos.

⁴⁵⁵ Véase el caso del erudito portugués Teófilo Braga, que cuenta “Na exploração que fizemos na província do Minho soubemos da existência de um patranheiro de fama, por alcunha o Cuco, quase narrador de profissão; ouvimos-lhe mitos, contos que passámos à escrita; mas a sua dicção era sobretudo notável pelas construções linguísticas, formas dialectais, locuções de gíria, com uma prolixidade de repetidos paralelismos e com uma incongruência verdadeiramente infantil” (citado por Cardigas, 1997: 40). Y afirma también que publica sus *Contos tradicionais do Povo Português* (Braga, 1987) una vez “cortadas as repetições usuais, explicadas pela conhecida locução – Quem conta um conto acrescenta um pronto- fixámos uma redacção pura, sem a incongruência do improvisador momentâneo” (Cardigas, 1997: 40). La condena de las repeticiones en los cuentos populares viene de lejos. La encontramos en Cervantes, cuando Don Quijote critica la forma de contar de Sancho porque va repitiendo dos veces lo que va diciendo y le pide que cuente como “hombre de entendimiento”. A lo que Sancho contesta con realismo “De la misma manera que yo lo cuento [...] se cuentan en mi tierra todas las consejas” (Cervantes, 2004: 179). Como apunta Vígara Tauste (1995), la lengua escrita en general tiene como postulado estilístico el principio de la “no repetición”, y esta norma es especialmente poderosa en español. En cambio, en el discurso oral la recurrencia de palabras y/o información anteriormente expresadas puede tener numerosas finalidades y representa un mecanismo de organización y progresión discursiva. La estudiosa afirma que: “La recurrencia no actúa normalmente como información sobrante o inútil en el coloquio, sino como estrategia esencial del modo en que las personas interactuamos durante nuestra actividad comunicativa” (Vígara Tauste, 1995: 208).

Desde Katherina Viehman, admirada por W. Grimm⁴⁵⁶, hasta Marguerite Philippe, la narradora bretona preferida de F. M. Luzel⁴⁵⁷, hilandera y peregrina *par procuration*⁴⁵⁸, pasando por la siciliana Agatuzza de Messina, la narradora predilecta de G. Pitрэ⁴⁵⁹, o por la gaditana M. R. S.

⁴⁵⁶ Quien, a propósito de esta campesina, escribe. “Conserva nella sua memoria queste vecchie storie, dote che non a tutti è data, e le racconta coscienziosamente con vivacità e con evidente piacere” (Calvino, 2001: 96). Los Grimm deben a la Viehman la mayoría de los cuentos del segundo volumen de los *Kinder- und Hausmärchen* (Cocchiara, 1992: XIV).

⁴⁵⁷ Este folclorista apreciaba el inagotable patrimonio de cantos y cuentos tradicionales de M. Philippe, que, además, sabía contar de forma sobria y concisa sin llenar los cuentos de lo que a Luzel parecían reflexiones o episodios y digresiones inútiles y dañinos para la belleza de la narración (Belmont, 2002: 54-61).

⁴⁵⁸ Ocupación a la que Marguerite no era la única en dedicarse, como testimonian las líneas que A. Le Braz dedica a las mujeres que realizaban estos sorprendentes peregrinajes por encargo (Le Braz, 1994: 865). Por otra parte, ya se encuentran noticias sobre prácticas similares en la Edad Media como han señalado J. Chiffolleau (1980) e I. Lori Sanfilippo (1992: 609-610). Los peregrinajes eran, entre otras cosas, situaciones muy propicias al enriquecimiento del repertorio de un narrador.

⁴⁵⁹ Para el folclorista italiano se trataba de la narradora ideal tanto por sus cualidades a la hora de relatar como por la relación de familiaridad que tenía con ella y habla de su “novellatrice modello” en estos términos: “Tutt’altro che bella, essa ha parola facile, frase efficace, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dello ingegno che sortì da natura” (Pitrè, 1985: XVII). Y más adelante añade “La Messia mi vide nascere e mi ebbe tra le braccia: ecco perché io ho potuto raccogliere dalla sua bocca le molte e belle tradizioni che escono col suo nome. Ella ha ripetuto al giovane le storielle che avea raccontate al bambino di trenta anni fa; né la sua narrazione ha perduta un’ombra dell’antica schiettezza, disinvoltura e leggiadria.” (Pitrè, 1985: XIX). Entre las “novellatrici” de su confianza Pitрэ cuenta también con el arquetipo del narrador ciego: Rosa Brusca, una antigua tejedora que había perdido la vista en su juventud. El folclorista siciliano relata esta desgracia y comenta “Il raccoglimento che le viene dalla cecità è ragione per cui il suo racconto esce *filato*, come dice il popolo; onde in lei è talora più minutezza di circostanze che nella Messia” (Pitrè, 1985: XX). Sobre el valor ritual y social del ciego como cantor, juglar y narrador en las sociedades tradicionales, por otra parte tan evidente en España gracias a la tradición de

que despertaba la ira de Larrea Palacín por su escasa fidelidad a la tradición oral⁴⁶⁰, son muchos los narradores populares de los que los cultos folcloristas han sentido la necesidad de hablar, a veces intuyendo y a veces comprendiendo que los cuentos recogidos eran sólo pálidas muestras mutiladas de los relatos narrados de viva voz por esos *hombres o mujeres del pueblo*⁴⁶¹, sobre todo cuando actuaban en presencia de su

los *romances de ciegos*, véase Burke (1991: 155), Caro Baroja (1969: 46), Zumthor (1989: 69 y 1991: 229-232), Geraci (1996: 118-126), etc.

⁴⁶⁰ En sus *Cuentos Gaditanos*, A. de Larrea Palacín indica sus informadores sólo con las iniciales, dando en cambio su edad, residencia y profesión. En el caso de M. R. S., de 55 años, gaditana y vendedora de chucherías, el estudioso escribe “Esta informadora ha constituido para mí un problema constante. Con extensa y bien ganada fama de excelente narradora entre su vecindad, confundía a veces lo que aprendió de tradición oral con lo que había leído, pues era lectora infatigable, y en más de una ocasión la sorprendí inventando ella misma sus cuentos, por lo que hube de rechazarle muchos” (Larrea Palacín, 1959: 17). La preocupación por la contaminación entre la tradición oral y el mundo del libro es una constante entre los folcloristas españoles. A. M. Espinosa hijo propone obviar al problema escogiendo siempre narradores de “escasa instrucción” (Espinosa, 1987: 12), sin tener en cuenta que, como escribe S. Thompson, “è impossibile tracciare una separazione completa tra le tradizioni scritte e le orali, il cui rapporto reciproco è spesso tanto intimo da rappresentare uno dei problemi più difficili e inafferrabili fra quanti si presentano allo studioso di folclore” (Thompson, 1979: 19). Comentando, en el ámbito de las canciones populares, un caso análogo al del rechazo de Larrea Palacín hacia los cuentos inventados por su informante, G. Beccaria lo califica de “grave errore, perché quanto era ritenuto un limite negativo, altro non faceva che mettere in rilievo il profilo tipico della poesia popolare; quelle libertà del cantore, da un certo punto di vista erano la parte più importante della raccolta in quanto attestavano [...] la produttività individuale di un “genere”, di una tradizione, ciò che di essa era veramente vivente in un individuo; testimoniavano poi la funzione, l’azione e il *permanere* della tradizione, e non, semplicemente, una *sopravvivenza*. [...] Chi “inventava” fiabe aveva appreso una *materia* (un certo numero di storie, caratteristiche e azioni dei personaggi, ecc.) che poi trattava, trasformava, integrava” (Beccaria, 1989: 291).

⁴⁶¹ Pitre reconoce explícitamente que “della mimica nelle narrazioni, specialmente della Messia, è da tener molto conto, e si può esser certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia” (Pitre, 1895: XIX).

público natural y habitual y olvidaban la presencia del recopilador⁴⁶². De hecho, si se aplica un criterio *performativo* a la narración de cuentos hay que reconocer que, entre los rasgos distintivos a los que la escritura niega existencia y pertinencia, está la personalidad del narrador, que como notó J. de Vries nunca es “un miembro cualquiera de la colectividad, sino una persona privilegiada”, que posee un don especial (de Vries, 1958: 16). Thompson recuerda que muchos folcloristas rusos reconocieron la importancia de ese rasgo y, en algunas recopilaciones, los cuentos relatados por un mismo narrador se encuentran agrupados y provistos de noticias sobre la vida y el ambiente social del narrador en cuestión⁴⁶³ (Thompson, 1979: 607). El estudio pionero fue el del ruso Mark Azadowskij, en 1926, al que siguieron varios trabajos en Alemania y

⁴⁶² Más allá de todas las consideraciones sobre la censura previa actuada de forma consciente o inconsciente por los narradores tradicionales en presencia de un recopilador (Larrea Palacín, 1952: IV y 1959: 12-13; de Prada, 1994: XX), es interesante un artículo de M. Mariotti sobre las variantes que se encuentran en tres versiones de un mismo cuento de una narradora tradicional, recogidas por distintos recopiladores. La narradora aprovecha el diálogo que nace del encuentro con las diferentes personalidades e ideologías de los recopiladores para actualizar el cuento de distintas formas (Mariotti, 1990).

⁴⁶³ Por desgracia, en cambio, otros folcloristas, sin preocuparse del narrador, se han limitado a estudiar versiones escritas de cuentos, que bien podían haber sido recogidas por otro estudioso, como es el caso de los cuentos asturiano recopilados por Martínez Torner que A. M. Espinosa (1946) incluye en sus *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, o podían haber sido puestas por escrito por personas *del pueblo* a instancia del propio recopilador, como es el caso del folclorista chileno R. Lenz (1912).

Hungría⁴⁶⁴. En Italia y España, a parte la excepción de Pitré, se ha llegado con bastante retraso al estudio del narrador como parámetro fundamental de la narración. Entre los trabajos más interesantes se encuentran los de Aurora Milillo (1977, 1980 y 1983) y el de José Manuel de Prada Samper (2004).

1.3. Los narradores encuestados

1.3.1 Puntos de partida

Los intereses que han acercado a la narración oral a los narradores españoles que han participado en la encuesta han sido muy dispares. Entre ellos encontramos, en primer lugar y en igualdad de condiciones, las dos *almas* de la narración, el teatro y la literatura (catorce casos cada uno⁴⁶⁵), seguidos por la animación a la lectura (doce casos) y el folclore (once casos). Algunos narradores también indican entre los móviles de su

⁴⁶⁴ Para bibliografía sobre el tema, cf. Dekker *et alii* (2001: XXVIII).

⁴⁶⁵ La pregunta del cuestionario permitía más de una respuesta.

vocación la pedagogía (cuatro casos), la animación sociocultural (dos casos), el “interés por la comunicación” (dos casos), etc.⁴⁶⁶.

Es interesante recordar que sólo tres narradores españoles (Carles García Domingo, Roser Ros y Peter Yde) se sienten seguidores de una tradición familiar⁴⁶⁷; es decir, la gran mayoría de los contadores de cuentos e historias que actúan en la actualidad en España no han recibido naturalmente sus recursos de la cadena de transmisión oral⁴⁶⁸, sino que se

⁴⁶⁶ Brigitte Arnaudíès (cuest. E-3) señala que para ella fue también una forma de aprender el castellano. Recientemente muchas Escuelas Oficiales de Idiomas están programando espectáculos de narración oral en lenguas extranjeras para sus alumnos. Sobre la narración oral como herramienta en el aula de lengua extranjera, cf. los trabajos de esta narradora (Arnaudíès, 2000 y 2003).

⁴⁶⁷ Como ya se ha subrayado, ésta solía ser la situación normal de un narrador tradicional como corrobora este testimonio de un narrador tradicional canadiense, recogido por V. Labrie: “C’en était des vieux parents qu’est mort voilà longtemps qui aviont entendu conter ces contes-là, pis ça venu jusqu’à nous autres. Moi y a joliment de mes vieux parents qu’est morts qu’étaient des conteux de contes. Mon père, pis mes oncles, pis mon grand-père, tout ça c’était des conteux de contes. Mais là ça venu à yun, comme disons de père an fi’, ça venait des uns les autres” (Labrie, 1978: 72-73, citado por Belmont, 2002: 50). G. Calame-Griaule ilustra que para los Dogones la *palabra de los cuentos* se almacena en el pancreas, que al ser blanquecino es también considerado el receptáculo de la leche materna que cada uno ha ingerido en su infancia, “Manière de dire en somme que l’on suce les contes avec le lait de sa mère!” (Calame-Griaule, 1998: 225). Véase también Pinon (1965: 47) y García Márquez (1998: 13).

⁴⁶⁸ De hecho la narradora haitiana Mimi Barthélemy encuentra que ésta es la característica que define a los *nuevos narradores*: “Je me définis comme un nouveau conteur parce que une connaissance de la tradition orale n’est pas un héritage mais un choix personnel” (Barthélemy, 1991: 374). Esta narradora actuó en España en el *Maratón de cuentos* de Guadalajara en junio de 2005.

han formado en talleres o a través de una investigación personal⁴⁶⁹, como se indicaba en el capítulo anterior. A este propósito, conviene recordar la técnica de trabajo utilizada por Ascanio Celestini en la preparación de algunos espectáculos⁴⁷⁰. El narrador italiano organiza talleres de narración durante los cuales se recogen testimonios orales sobre la memoria de lugares o hechos concretos. Después de las entrevistas, los participantes en el taller construyen historias aprovechando el material recopilado y, durante las distintas fases de elaboración, puesta en común, discusión y recreación se va perfilando una especie de cadena oral, que ayuda a pulir la narración, como pasa en la vida cotidiana (Bologna,

⁴⁶⁹ En el caso de narradores noveles (o carentes de talento), el hecho de no haber aprendido el *oficio* y las historias junto con la forma de decirlas y crearlas delante de un público a veces crea unos problemas evidentes en la prosodia del relato. Como escribió Ong, en las culturas tradicionales la palabra, incluso la palabra escrita es siempre un evento sonoro, sin embargo en la actualidad se ha perdido la conciencia de la potencia aural de la palabra (Ong, 1970: 3), lo que provoca que algunos narradores demuestren una extraña falta de sensibilidad por el ritmo de la palabra, por lo menos de la palabra artística, que responde a criterios distintos de los que rigen la palabra cotidiana e intrascendente (Corti, 1982: 9-10; Nencioni, 1983). La importancia de estar expuesto desde la más tierna infancia a formas de literatura oral fue subrayada en su momento por M. Jousse, como se puede apreciar en este pasaje en el que el estudioso francés evoca las cantinelas maternas, esas primeras *rhythmisations* que pueden tener influencia sobre toda una vida: “[...] mes phrases se balencent et tombent correctement en conclusion parce que, dès ma prime enfance, j’ai été habitué à ce bercement de la phrase qui se termine bien. Une phrase qui ne se balance pas, non seulement gêne la respiration comme le disait Flaubert, mais elle gêne l’organisme tout entier. la grande force de conviction d’un homme c’est quand il est capable de prendre son auditoire et de le bercer comme une mère berce son enfant” (Jousse, 1981: 6-7).

⁴⁷⁰ Me refiero a *Fabbrica* y su actual trabajo sobre los manicomios italianos, *Storie da legare*, pendiente de estreno en julio de 2005.

2005: 170-174). Ascanio Celestini, además de reconocerse heredero de la tradición narrativa de su familia, afirma que

imparo molto dall'oralità con la quale vengo in contatto. Mi interessa soprattutto l'oralità dei non professionisti [...] che hanno trovato una via orale per comunicare un proprio vissuto. E grazie a quella via hanno costruito involontariamente una drammaturgia (cuest. I-4).

De todas formas todos los *nuevos narradores* sin excepción se están inventando un oficio desde la nada y, si es verdad, como afirma J. C. Carrière, que “la seule ambition du conteur est d'apparaître nécessaire. Comme un paysan ou un boulanger” (Carrière, 1998: 19), hay que reconocer, como hace el narrador normando J. C. Desprez utilizando la misma metáfora, que en el entorno urbano hacer pan “est devenu l'affaire spécialisé du boulanger” (Pons, 2001: 111), que poco tiene que ver con la antigua forma de amasar el pan en las casas, y que, por lo tanto y de la misma forma, hay que desarrollar en las ciudades unos mecanismos específicos para el cuento y los narradores.

Resumiendo el párrafo anterior, los narradores españoles indican el teatro y la literatura, como intereses primordiales para su acercamiento a

la narración oral, a los que siguen a corta distancia la animación a la lectura y, en cuarta posición, el folclore. Para los narradores italianos encuestados, en cambio, el descubrimiento de la narración oral es debido, de forma preponderante, a intereses teatrales (trece casos), seguidos por el folclore y las tradiciones populares (nueve casos); en cambio, sólo siete personas indican que la literatura ha jugado un papel en su elección artística y únicamente Pietro Tartamella afirma que entre los intereses que lo han llevado a la narración se encuentra la animación a la lectura. Tres personas indican intereses pedagógicos, mientras Davide Enia indica como única motivación el hecho de que el narrador no depende de otras personas para ensayar.

En mi opinión, es importante subrayar cómo las respuestas de los narradores italianos encuestados desvinculan la narración oral del mundo del libro. La literatura es vista simplemente como uno de los posibles vehículos de historias, al igual que el cine⁴⁷¹. Marco Baliani es, quizá, el más literario de los narradores italianos y, aunque en febrero del 2005 ha

⁴⁷¹ Lucilla Giagnoni afirma “per la creazione di ogni mio spettacolo c’è sempre il testo segreto di uno o più film.” (cuest. I-9). Sobre la relación entre la narración oral y el cine, cfr el artículo “El narrador y el imaginario” del narrador francés Pepito Mateo (2004) y el catálogo de películas que hablan o muestran ejemplos de narración oral, elaborado con las contribuciones de los narradores apuntados a la lista de discusión *cuentistas*, puede leerse en la página *web* <http://www.cuentistas.info/modules.php?name=News&file=article&sid=50>.

presentado *Prove per un racconto orale* (Milán, Teatro dell'Elfo), basado en su novela *Nel regno di Acilia* (Baliani, 2004), este *raccontatore di storie* ha elaborado su práctica de narración oral teniendo como punto de partida la reivindicación de la absoluta necesidad de alejarse de la palabra escrita y de su *linearità* cuando uno narra oralmente:

occorre a proprie spese scoprire l'andamento del racconto, come se si imparasse nuovamente a camminare, lottando accanitamente per dimenticare la lineare potenza della parola scritta (Baliani, 1991: 65).

1.3.2 Situación profesional

Luigi Capuana empieza su cuento *Il raccontafiabe* presentando a un

povero diavolo, che aveva fatto tutti i mestieri e non era riuscito in nessuno. Un giorno gli venne l'idea di andare attorno, a raccontare fiabe ai bambini. Gli pareva un mestiere facile, da divertircisi anche lui (Capuana⁴⁷²).

⁴⁷² Cito por la edición electrónica de la biblioteca virtual *Liberliber* (http://www.liberliber.it/biblioteca/c/capuana/c_era_una_volta_fiabe/html/testo.htm#19), basada en Capuana (1992).

No parece que ningún narrador encuestado se dedique a este oficio por haber fracasado en los demás. De todas formas conviene analizar la situación española e italiana por separado.

1.3.2.1 Narradores españoles

Los narradores que, en España, viven exclusivamente de la narración oral no son muchos: entre los treinta y cinco encuestados, sólo seis personas han declarado encontrarse en esta situación, mientras otros ocho contadores compaginan la práctica de la narración con otras actividades escénicas. Paralelamente a la escena teatral, el mundo de la escritura está también muy presente entre los *nuevos narradores*: seis de ellos escriben y han publicado algún cuento o relato⁴⁷³ y otros nueve están vinculados a la escritura por sus profesiones (docentes, investigadores,

⁴⁷³ Se trata sobre todo de obras de literatura infantil o juvenil, como en el caso de Montserrat del Amo, que ha publicado alrededor de cincuenta títulos desde cuando apareció *Hombres de hoy, ciudades de siglos* (Amo, 1948) hasta la publicación de *La reina de los mares* (Amo, 2003). Varios narradores han sido publicados por la editorial gallega Kalandraka, empezando por *Cristina Mirinda* (1998) hasta Paula Carballeira (2001) y Pep Bruno (2003). Otra autora de literatura infantil es Roser Ros, cuyo título más reciente es *L'elixir del Sol* (2004). En varias páginas del presente trabajo se hace referencia a los libros de Antonio Rodríguez Almodóvar (1983, 1989, 1993 y 2002) a los que hay que añadir *El bosque de los sueños*, una antología de cuentos de creación propia (Rodríguez Almodóvar, 2004).

libreros y periodistas). En cambio el viejo vínculo entre narración y artesanía, al que alude W. Benjamin⁴⁷⁴ (1981: 249), sólo se encuentra en un caso, el de *Cébel*, narrador y ebanista.

En la tradición oral era frecuente que los artistas no dominaran un único género literario y frecuentemente quien conocía y contaba cuentos también se dedicaba a géneros cantados⁴⁷⁵. En realidad la cultura folklórica no tiene los mismos criterios que la cultura literaria y no reconoce los géneros fijados por ésta última. Por lo tanto, en muchos contextos, se consideran el cuento y la canción narrativa como pertenecientes al mismo ámbito:

questo non significa che i narratori non sentano il salto dell'intervento del canto e della musica, ma il passaggio fra la narrazione [...] e la canzone è certamente meno evidente di quanto

⁴⁷⁴ Pero ya Homero, en la *Odissea* (17, 382 ss.), había incluido al aedo en la categoría de los artesanos (Gentili, 1983: 31). Sobre la función del artesano en la cultura griega, véase Brusatin, 1977). Por otra parte, el ambiente de los artesanos, que tienen “le mani occupate ma la chiacchiera sciolta” (Di Palma, 1991: 81), solía ser propicio a los cuentos y los talleres de zapateros, carpinteros, ceramistas, para no hablar de los barberos, representaban muchas veces un lugar de encuentro perfecto para el intercambio de noticias, chismes, anécdotas y cuentos.

⁴⁷⁵ Larrea Palacín, en la introducción a sus *Cuentos Gaditanos*, indica por ejemplo que los informantes eran “antiguos conocidos nuestros que habían colaborado ampliamente en nuestras tareas musicales” (Larrea Palacín, 1959: 12-13). Por su parte, A. M. Espinosa notó que los informantes que sabían romances “eran también, por lo general, fuente inagotable de otros géneros folclóricos” (Díaz Viana, 1991: 21).

non lo sia per chi ha in mente la dicotomia, in effetti stabilitasi e fissatasi attraverso la trascrizione, fra parlato e cantato, fra parola e musica (Milillo, 1977: 18).

A este propósito, creo que es interesante señalar que son escasos los narradores actuales que mezclan cuentos y canciones tradicionales, como, entre los narradores encuestados, hacen el asturiano Carlos Alba⁴⁷⁶ y Victoria Gullón⁴⁷⁷. Es más usual en cambio, que un narrador sea acompañado por uno o varios músicos, como es el caso de Martha Escudero, que cuenta acompañada por el grupo *Corazones zurcidos*; de Virginia Imaz, que presenta espectáculos en los que comparte escenario con el guitarrista Txefo Rodríguez⁴⁷⁸; del grupo madrileño *Cuentos y cantos* (formado por Miguel Angel Martínez Vela, narrador, y Miguel

⁴⁷⁶ Este narrador ha creado un personaje, un viejo abuelo asturiano (Cellero, el monologuista), y a través de éste recupera la tradición asturiana de los *monologuistas*, con unos espectáculos en los que mezcla prosa, versos y canciones y conecta material narrativo folclórico con la actualidad política y social española, siendo quizás el único *nuevo narrador* español que explota conscientemente el filón reivindicativo y transgresivo de cierta cultura popular. Entre sus trabajos recordamos el espectáculo *Por falar vencí la giesta*, presentado, en enero de 2003, en el *Ateneo de la Calzada* de Gijón. Para más información puede consultarse la página web www.cellero.com.

⁴⁷⁷ Que suele definirse “contadora de historias y cantadora de romances”. Un claro ejemplo de la mezcla de cuentos y romances llevada a cabo por esta narradora es el espectáculo *La vida es un canto* (presentado en Madrid en la sala Cuarta Pared, en noviembre de 2003), en el que el *romance de Gerineldo* convive con *Ti Teñó*, una versión de un cuento catalán que es descendiente directo de *Maistre Pathelin*, una de las obras maestras de la literatura burlesca francesa.

⁴⁷⁸ Véase el espectáculo *Más que palabras*, presentado en noviembre de 2003 en la sala *Ensayo Cien* de Madrid.

Angel Nava Cuervo, músico) o, fuera de España, de la narradora francesa Muriel Bloch, que ha elaborado varias propuestas escénicas en las que mezcla cuentos y jazz en nombre de esa constante común que es la improvisación, como *Contes, jazz et zizanie* con D. Levallet y algunos músicos de l' *Orchestre Nationale de Jazz* ⁴⁷⁹.

1.3.2.2 Narradores italianos

Sólo dos narradoras se dedican en exclusiva a la narración oral (Mara Baronti y Ombretta Zaglio), mientras once narradores declaran que la narración oral es una de las facetas de su trabajo artístico, en la mayoría de los casos muy vinculado al teatro, pero que puede incluir también el cine, el vídeo o la escritura. Entre los narradores encuestados únicamente tres se dedican también a actividades no artísticas: la docencia y la psicoterapia, dos tareas de todas formas estrechamente relacionadas con la palabra oral.

⁴⁷⁹ Véase la reseña del espectáculo en el número dos de la revista *Conter* (2001: 9).

Como ya se ha reseñado, varios narradores, tanto italianos como españoles, compaginan su trabajo con talleres de narración, colaborando con diversas instituciones públicas o privadas, como Lucilla Giagnoni que imparte un curso de narración oral en la *Scuola Holden* de Turín.

Por lo que se refiere a la mezcla de cuentos y música tradicional, los dos ejemplos más conocidos son Moni Ovadia y su *TheaterOrchestra* y Ascanio Celestini que suele trabajar con Gianluca Zammarelli y Matteo D'Agostino, pero que también ha presentado espectáculos acompañado por músicos *klezmer*, como en el caso de *Saccarina cinque al soldo*⁴⁸⁰ (2001). En cambio, son varios los narradores que utilizan la música en vivo en sus espectáculos, sin que exista un vínculo de tipo tradicional entre los materiales narrativos y las melodías (como Mara Baronti, Emilio Franzina u Ombretta Zaglio). De hecho, todos los narradores italianos encuestados utilizan la música o el canto en sus espectáculos, aunque para algunos, como Claudio Zanutto, se trate de una práctica saltuaria. Muchos de ellos, además de Celestini, tienen espectáculos en los que colaboran

⁴⁸⁰ Se trata de un espectáculo, en el que han participado también el actor polaco Olek Mincer y el grupo musical de los *Klezroyim*, sobre los guetos de Roma y Lodz durante la segunda guerra mundial.

con músicos. Las experiencias son muy variadas: Emilio Franzina mantiene una colaboración habitual con el grupo de música popular y tradicional *Hotel Rif* y la cantante Patrizia Laquidara. Giacomo Verde ha pasado de la guitarra y la *zampogna* de su época de *cantastorie* callejero a la música electrónica, creada especialmente para sus espectáculos. En el caso de otros narradores, los espectáculos pueden tener una banda sonora de música grabada, pero, como señala Laura Curino para sus espectáculos, esta música tiene una función de gran importancia, puesto que es fundamental para “indicare l’ambiente in cui si svolge l’azione o modificare il senso dell’azione stessa” (cuest. I-5).

1.3.3 Edad y género

Aunque Chaucer⁴⁸¹ pusiera en boca de uno de sus personajes, ya entrado en años, las palabras siguientes: “la lengua halagadora puede recordar ‘hazañas’ de antaño. Pero la senectud sólo

⁴⁸¹ Sobre la posición de Chaucer entre lo oral y lo escrito véase Olson-Torrance (1995: 153-170).

tiene chochez” (Chaucer, 1997: 149), es patente el fenómeno indicado por A. Pelegrín: “es curioso que, al hablar del narrador, la asociación primera es la del hombre-mujer anciano. Es decir, el que tiene un pasado, una experiencia, el que ha vivido, el que sabe” (Pelegrín, 1982: 64). En todas las culturas del mundo el arquetipo del narrador tiene el pelo canoso⁴⁸², aunque el privilegio de narrar no sea exclusivo de los ancianos⁴⁸³. La gran mayoría de los narradores encuestados se encuentra en el grupo de edad comprendido entre los treinta y los cincuenta años, o por lo menos lo aparenta⁴⁸⁴, y me atrevo a afirmar que son una muestra fiel de la situación

⁴⁸² Como explica J. Goody: “Dans une société orale, ce n’est qu’à son propre detriment qu’on peut négliger les paroles des anciens, pas simplement à cause d’une idée générale de respect, mais aussi parce-que ces paroles constituent la source principale d’informations. La seule façon pour s’instruire du passé, des interprétations du monde est de s’y référer” (Goody, 1994: 161). No en vano en la Biblia encontramos escrito: “No desdénas las historias de los ancianos/ Que ellos escucharon a sus padres;/ Porque de ellos recibirás prudencia./ Para saber responder cuando hace falta” (*Eclesiástico* 8, 9, *La Nueva Biblia Española*, 1990).

⁴⁸³ Por ejemplo B. Rondelli en un estudio sobre las narraciones orales de un grupo de pescadores de la región brasileña del Maranhão, en los años setenta del siglo pasado, relata que la edad de los narradores oscilaba entre los treinta y los sesenta años, aunque los cuentistas más apreciados fueran los ancianos (Rondelli, 1993: 42). La edad del narrador puede también depender del tipo de cuento: las poblaciones de Dahomey distinguen entre el *kwenoho*, un género narrativo al que pertenecen los mitos y los cuentos históricos y que requiere un narrador anciano y el *heho*, un género que, en cambio, no exige al fabulador ninguna calidad especial (Corno, 1979: 119). La edad avanzada es una constante presente en todos los narradores tradicionales citados en el epígrafe 1.1.1 de este capítulo.

⁴⁸⁴ Desgraciadamente, sólo cuento con datos concretos sobre este tema para la mitad de los narradores españoles encuestados. Para los demás tengo que basarme en mis apreciaciones subjetivas.

general en España⁴⁸⁵. De hecho una narradora española afincada en Argentina reconoció que una de las características que más le llamó la atención en los espectáculos de cuentos en Buenos Aires fue la edad avanzada, con respecto al canon español, de cuentistas y espectadores, “me sorprende la ausencia de gente joven en el panorama de la escena cuentacuentística porteña” (Escriña, 1998).

El número de los narradores italianos encuestados no es estadísticamente relevante. De todas formas, entre los dieciséis contadores se encuentran cinco personas que tienen más de cincuenta años, siete entre los cuarenta y los cincuenta y cuatro narradores entre los treinta y los cuarenta. Estos cuatro últimos pertenecen a la que se suele llamar *segunda generación* de narradores, formada por los que han empezado su actividad en la segunda mitad de los años noventa, cuando la narración ya representaba una de las posibles opciones de trabajo para un joven actor, mientras que los otros doce contadores, independientemente de su edad, empezaron a experimentar las

⁴⁸⁵ Estoy hablando de narradores que gozan de cierta experiencia y reconocimiento público, ya que entre los narradores noveles abundan los veinteañeros, debido al número de talleres de narración que se imparten en las universidades o que están dirigidos a jóvenes.

posibilidades expresivas de la narración en los años ochenta, sin contar con ningún modelo de referencia, a parte de Dario Fo.

Por lo que concierne al sexo del narrador, la situación en las sociedades tradicionales era muy variada: en algunos grupos primitivos se distinguía entre cuentos que podían narrar sólo los hombres, cuentos que eran monopolio de las mujeres⁴⁸⁶ y otros que sólo eran pronunciados por los iniciados⁴⁸⁷. En otras sociedades el arte de narrar estaba reservado sólo a los hombres⁴⁸⁸ o sólo a las mujeres (Thompson, 1979: 610). De hecho, en Irlanda los cuentistas eran siempre hombres, mientras que en Rusia había narradores y narradoras. Según las afirmaciones del *griott* y actor Sotigui Kouyaté, en África, por lo menos en los países de las regiones occidentales, el hecho de contar ha sido y sigue siendo un *asunto de hombres* (Jolivet, 1995: 53). Sin embargo los folcloristas europeos del siglo XIX estaban convencidos de que las mujeres eran las mejores

⁴⁸⁶ Sin ir tan lejos, en las regiones de la Francia occidental y en el siglo XX, los trasmisores de la tradición oral eran las mujeres por lo que concernía a los cuentos y los hombres para la música y los cantos (Calame-Griaule, 1991: 429).

⁴⁸⁷ Podían existir también restricciones según la hora del día o el tipo de público.

⁴⁸⁸ Como escribe Pitré en el siglo XIX, en Sicilia “l’uso e la decenza [...] non permettono alle donne di far da cantastorie”, por lo menos públicamente (Pitré, 1881: 210; citado por Di Palma, 1991: 21).

transmisoras de la tradición oral. De hecho, los narradores recordados al principio de este mismo capítulo son todas mujeres, y Sébillot escribió al respecto: “Presque tous les auteurs des grandes collections de contes sont unanimes à constater que leurs meilleures et plus belles versions leur ont été transmises pour de femmes” (Sébillot, 1892, 449; citado por Van Genep, 1998, vol. I, 54). Esta convicción parece ser compartida por autores italianos de distintas épocas, desde Giambattista Basile que, en el siglo XVII presenta su *Cunto de li cunti* como una invención de narradoras⁴⁸⁹ a Italo Calvino, quien, tres siglos más tarde, afirmó

⁴⁸⁹ Es oportuno recordar que los cuentos de la obra de Basile son supuestamente contados para satisfacer un irrefrenable deseo, inducido por arte de magia, de la mujer embarazada del príncipe Tadeo. Ésta ha amenazado al marido con matar a su futuro retoño si no hace algo para aplacar su ansia incontrolable de escuchar cuentos. Tadeo, entonces, convoca a “tutte le femmene de chillo paese” (Basile, 1986: 22. “Todas las mujeres de ese país”) sin que ni siquiera se contemple la posibilidad de que la convocatoria valga también para los hombres. Resulta curioso notar que la selección del príncipe Tadeo da como resultado final un grupo de diez narradoras que comparten el hecho de presentar algún tipo de defecto físico: “Zeza scioffata, Cecca storta, Meneca vozzolosa, Tolla nasuta, Popa scartellata, Antonella babosa, Ciulla mossuta, Paola sgargiata, Ciommetella zellosa e Iacova squacquareata” (Basile, 1986: 22. Recorro a la traducción de M. Rak, en la página siguiente de la misma edición: “Zeza la sciancata, Cecca la storta, Meneca la gozzuta, Tolla la nasuta, Popa la gobba, Antonella la lumacosa, Ciulla la labbrona, Paola la strabica, Ciommetella la tignosa e Iacova la merdosa”). Sin volver sobre el tema de la ceguera –que Basile no incluye en su lista– las imperfecciones físicas suelen ser, en efecto, una prerrogativa frecuente de los narradores de tipo tradicional, valga como ejemplo la ya recordada Marguerite Philippe, de la que Luzel contó que tenía las manos deformes con dedos incompletos y agarrotados (Belmont, 2002: 55). En *El hablador*, Vargas Llosa utiliza este motivo. De hecho, Mascarita, el amigo del narrador principal, que abandona la ciudad para convertirse, entre los machiguengas, en *hablador*, tiene la cara marcada por una monstruosa mancha de nacimiento.

tajantemente: “il raccontare fiabe è stato per secoli un’arte femminile (Calvino, 2001:157). En ámbito ibérico, Aurelio M. Espinosa hijo pensaba, según lo que afirma José Manuel de Prada Samper, que

los mejores y más interesantes narradores solían ser “ancianas que se dedicaban a sus labores y tenían muchas amistades en el pueblo”. [...] La impresión de Aurelio es que “las mujeres eran las encargadas de transmitir los cuentos maravillosos”, es decir los relatos más extensos y difíciles (de Prada Samper, 2004: 39).

De todas formas, a pesar de este arquetipo de la cultura europea⁴⁹⁰, los narradores hombres existían. Roberto Ferretti ha formulado una hipótesis, que concierne a los narradores que narraban en la Toscana en un pasado bastante reciente, pero que podría aplicarse a otras zonas rurales. Según este etnólogo, el sexo del narrador respondía a realidades distintas. La primera, propia de zonas montañosas, está caracterizada por el trabajo en común (la mina, el bosque, otras actividades colectivas) y el lugar de narración es un lugar público, mientras que en la segunda, en zonas de campo llano o con pequeños relieves, se trabaja de forma individual en el campo y el lugar de narración es la casa. En esta última

⁴⁹⁰ Cf. también A. Carter (1996: 9).

tipología abundan las narradoras, mientras que en la primera los narradores son hombres (Ferretti, 1985: 58).

Dejando a un lado las impresiones de literatos y folcloristas y pasando a la actualidad, en el extranjero encontramos diferencias paralelas a las que sugerimos al principio para los narradores tradicionales: en Canadá (Massie, 2001: 77) y en Colombia (testimonio de Victoria Gullón) hay una clara mayoría de narradores hombres, mientras que en Francia depende del contexto en el que se muevan los narradores: en las grandes ciudades la proporción es mucho más favorable a las mujeres, pero en los ámbitos rurales se encuentran casi exclusivamente hombres (Calame-Griaule, 1991: 428-29). En Argentina, en cambio, la mayoría de los narradores más reconocidos son mujeres (testimonio de Marta Lorente, directora de la revista *Cuentos al día*⁴⁹¹).

Por lo que se refiere a España, han participado en la encuesta veinte narradores y quince narradoras y creo que este porcentaje refleja la proporción entre hombres y mujeres que narran en España en este momento. Si *La hora del cuento* en sus inicios preveía sobre todo “señoritas narradoras”, por utilizar una definición de E. Fortún (1991: 23), en la actualidad la narración oral no parece un oficio típicamente

⁴⁹¹ Cf. también Trastoy (2001: 453).

femenino, como, por otra parte, no lo fue antes de quedar relegado entre las actividades para la infancia -“la fiaba ha seguito la via dell’arco e la freccia” escribía Thompson (1979: 620)-, actividades de las que se suelen ocupar las mujeres en casi todas las culturas. En el catálogo telemático elaborado por el *Seminario de Literatura Infantil y Juvenil* de Guadalajara están incluidos 77 hombres y 57 mujeres, proporción que refleja una realidad muy similar a la de los encuestados. Hay que señalar que, en los talleres de formación, la presencia femenina es mayoritaria y sigue siéndolo entre los narradores *amateurs*, pero, en cuanto el nivel profesional se consolida, la proporción entre géneros se invierte, como, por otro lado, se observa en muchos ámbitos artísticos o profesionales de la España actual⁴⁹², por lo que los narradores hombres suelen ser los que tienen mayor visibilidad y posibilidades de trabajo⁴⁹³.

De todas formas, según la narradora aragonesa Cristina Leal, que vivió en Italia durante varios años, en España se encuentran muchas más narradoras orales que en Italia, donde el panorama es casi exclusivamente

⁴⁹² Meri Torras ha apuntado la dificultad de las mujeres para ser protagonistas en las artes escénicas y ha subrayado que ésta es especialmente exacerbada en ámbito español (Torras, 2004: 351).

⁴⁹³ Esta situación resulta patente si se analizan las programaciones de los festivales españoles de narración oral.

masculino⁴⁹⁴. En efecto, la proporción entre narradores y narradoras italianas que han participado en la encuesta puede dar una idea que no se corresponde con la realidad: el porcentaje de narradoras es elevado (cinco sobre dieciséis) sólo porque todas las narradoras italianas a las que ofrecí participar a la encuesta, aceptaron hacerlo. Es mucho más significativo el dato siguiente: al principio del trabajo seleccioné a treinta narradores italianos, cuyo trabajo me parecía interesante, y sólo cinco, es decir menos del veinte por ciento, eran mujeres, aunque había puesto especial empeño en buscar nombres femeninos.

2. REPERTORIOS DE LOS NUEVOS NARRADORES

2.1 Tipos de fuentes y criterios de selección

Como afirma Carmen Martín Gaité: “El hombre, o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado” (Martín Gaité, 1997: 63). En el caso del narrador tradicional, éste recibía de la tradición un conjunto limitado de

⁴⁹⁴ Conversación mantenida en junio de 2004.

cuentos orales⁴⁹⁵ pertenecientes al repertorio local⁴⁹⁶, entre los que, más o menos conscientemente⁴⁹⁷, escogía cuáles volver a transmitir y los repetía siguiendo los criterios estéticos fijados por las normas tradicionales y por los gustos de la comunidad⁴⁹⁸. El repertorio del narrador actual, en cambio, puede tener las procedencias más dispares.

En la encuesta para los narradores españoles, proponía las posibilidades siguientes: fuente escrita, fuente oral (tradicional, otros narradores, radio), autobiografía⁴⁹⁹, rumores,

⁴⁹⁵ Es decir, cuentos de transmisión oral, que, en este estudio defino también, de forma indiferenciada, como tradicionales o folclóricos. Las fronteras de los términos *oral*, *popular*, *folclórico* y *tradicional* muchas veces se solapan (Pedrosa, 2002: 12) o, por lo menos, se trata de conceptos muy próximos, sobre todo cuando nos referimos al pasado, y puede ser legítimo considerarlos muy próximos hasta llegar “casi a la identificación” (García de Enterría, 1983: 165). Para una definición teórica cf. también García de Enterría (1995) y Díaz G. Viana (1997).

⁴⁹⁶ Este repertorio podía enriquecerse gracias a contactos esporádicos con personas de otras zonas. P. Delarue llamó la atención sobre los cuentos que los hombres aprendían durante el servicio militar (Belmont, 2002: 15), mientras que Nerucci subrayó que los *Luoghi Pii*, refugios frecuentados por los peregrinos medievales, fueron lugares propicios para el intercambio de cuentos (Nerucci, 1977: LX).

⁴⁹⁷ En el caso de un verdadero “aprendizaje”, el aprendiz perpetraba un “robo ritualizado” no sólo de las técnicas, sino también del repertorio del maestro (Di Palma, 1991: 52-58).

⁴⁹⁸ Sobre el peso que tenía el aprecio de la comunidad, llegando a ejercer una censura previa, véase el famoso estudio de P. G. Bogatyrëv y R. Jakobson (1967).

⁴⁹⁹ Alargando el concepto de autobiografía a un campo familiar, llama la atención, aunque por otro lado sea muy comprensible, el hecho de que mientras en Italia varios narradores, como Enia y Celestini, han basado algunas de sus narraciones en fuentes orales autobiográficas (a veces de procedencia familiar) sobre vivencias de la segunda guerra mundial, en España ningún narrador ha propuesto espectáculos en los que

crónica⁵⁰⁰, televisión o cine, teatro, invención propia⁵⁰¹. Según las contestaciones, todas las posibilidades previstas son utilizadas por algún narrador⁵⁰² y a ellas hay que añadir, en el apartado “fuente oral”, amigos, familiares e incluso personas del público, que a veces se acercan al narrador para relatarle, y regalarle, una historia. Diez narradores han indicado como fuente oral otros narradores, que, en la tradición oral, representaban la única o, por lo menos, la principal fuente para construirse un repertorio personal. Además, en el ámbito tradicional las versiones de un cuento no eran apreciadas como individuales: “la variante

aparezca la guerra civil, aunque ésta se ha prestado a la construcción de muchos materiales narrativos en la literatura oral de varias regiones de España. Como explica N. Miñambres: “lo bélico pasa a convertirse en una *épica de la violencia*, que tiene su base en gestas, traiciones, victorias, ilusiones y muerte” (Miñambres, 2003: 176) y “el campo de los documentos bélicos tiene multitud de ramificaciones autobiográficas” (Miñambres, 2003: 177), que podrían ser aprovechadas por narradores orales.

⁵⁰⁰ En Italia, como se ha visto, ésta representa la fuente principal de la *narrazione civile*, que utiliza como punto de partida episodios de la vida real que tengan cierta relevancia social o política.

⁵⁰¹ Sólo en un segundo momento me di cuenta de la existencia de otra posible fuente: Internet. En la red telemática existe una intensa circulación de chistes, leyendas urbanas y otros géneros narrativos breves (F. Mugnaini, 2002: 17), que pueden ser y de hecho son recuperadas de su existencia textual a la vida oral por algunos narradores. L. Díaz G. Viana ha estudiado recientemente cómo muchas creaciones de Internet representan la continuación de lo que se llamó cultura popular, “se nutren del folclore, lo prolongan a través de nuevos medios de difusión e inciden en él, contribuyen a conformarlo en los tiempos actuales” (Díaz G. Viana, 2003: 67).

⁵⁰² Aunque hay que destacar que las tres opciones más frecuentes han sido, en este orden: fuente escrita, fuente oral e invención propia.

popolare è [...] sempre socializzata, formularia, tradizionale” (Beccaria, 1980: 19-20) y por lo general el narrador se sentía ejecutor y no autor de lo que contaba, aunque sospecho que, en algunos casos, intentaba proteger su repertorio frente a otros narradores afirmados, como relata J. Delargy a propósito de un narrador irlandés que se negaba a contar su mejor cuento en presencia de otro narrador de la comarca por miedo a que éste último se lo *robara*, como efectivamente sucedió una noche en que el segundo narrador pudo escuchar el cuento a escondidas (Delargy, 1945: 200, citado por Prada Samper, 1994: XI).

Entre los *nuevos narradores* españoles, la apropiación por parte de un cuentista de un cuento escuchado a otro contador es un fenómeno bastante frecuente que despierta grandes polémicas, a pesar de que W. Benjamin haya escrito que “l’arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri” (Benjamin, 1981: 255). De hecho, algunos narradores que, en la encuesta, reconocen usar como fuente a otros cuentistas, suelen matizar el hecho, como sucede con Alicia Merino que dice hacerlo “muy ocasionalmente, y tras consultar al narrador por la utilización del relato que conocí a través de él – utilización que me lleva a un nuevo trabajo de versión” (cuest. E-22). Una de las preguntas del

cuestionario planteaba de forma suave esta cuestión⁵⁰³. Merece la pena analizar las contestaciones. El primer dato relevante es que quince narradores no toman partido de forma clara, hecho que demuestra la complejidad del fenómeno⁵⁰⁴, mientras los demás se dividen salomónicamente entre los que rechazan la idea de utilizar un cuento escuchado⁵⁰⁵ a otro y los que lo consideran una práctica legítima⁵⁰⁶.

⁵⁰³ La formulación era la siguiente: “En la narración oral se puede decir que se escucha un cuento para después volver a contarlo ¿crees que esta regla vale también para los *nuevos narradores*?”.

⁵⁰⁴ Lourdes Vega, por ejemplo, apunta intuitivamente: “Pienso que debería de valer lo que ocurre es que puede resultar embarazoso. [...] Claro que esta sensación tiene una relación directa con la ética y poco que ver con la oralidad. Sería algo así como que en el siglo XXI todos tenemos muy claro que existe una propiedad intelectual algo que no puede aplicarse a la narración oral tradicional. En realidad estaríamos intentando implantar en un siglo valores literarios que no son de él” (cuest. E-34).

⁵⁰⁵ Una de las opiniones más contundentes es la de Pep Bruno: “No. Nosotros no somos tradición oral, nosotros somos trabajadores, lo nuestro es un oficio que tiene mucho detrás, mucha elaboración artística y creativa, mucha búsqueda y mucha preparación, lo que se ve es sólo el resultado final de un largo proceso, no es ético que cuento oído sea cuento apropiado, lo que hay que hacer es trabajar y si dos personas llegan desde su propio camino a un mismo cuento, estupendo, porque cada una resaltará sus matices y sus posibilidades, cada una contará un cuento muy distinto. No así cuando se cuenta a partir de cuentos oídos. Estoy totalmente en contra de esto” (cuest. E-6). También José Campanari constata: “No, esta regla es una de las que marcan la diferencia entre la tradición oral popular y los narradores actuales. [...] Si quien escucha es un espectador que no cuenta profesionalmente puede incluir dentro de lo que quiere contar las historias que le escuchó al narrador. Si el espectador es un narrador profesional deberá ver qué hace con su interés por la historia contada. Si realmente ésta le interesa, tendrá que buscar la fuente y armar su propia versión y no contarla a partir de lo que escuchó de otro narrador o lo que es peor lo que grabó de ese otro narrador” (cuest. E-8).

⁵⁰⁶ Candido Pazó, por ejemplo, afirma: “Si se me permite hacer un símil con el arte culinario, en la narración tradicional se te sirve el plato hecho. Después cada narrador sucesivo lo repite con variaciones, le pone o le quita ingrediente, varía algún condimento, en definitiva, hace sus aportaciones. Con el tiempo, y a base de repetir el

Personalmente creo que no se trata de una cuestión ética, sino que lo de “cuento escuchado, cuento apropiado” responde a una ley inexorable de la trasmisión oral⁵⁰⁷, contra la que es vano luchar, o diferenciar situaciones (se puede contar en privado, pero no en público, etc.). Más allá de la narración de historias, hablar es dialogar, compartir,

plato, más o menos variado, puede que entre la receta original y una de las ulteriores resultantes (después de un largo proceso de recepción-emisión-recepción-emisión) haya una diferencia significativa. Pero el “nuevo narrador” (aceptando este término como hipótesis de trabajo) lo que recoge son ingredientes, no platos. Éstos los elabora él según su criterio, talento e intenciones comunicativas. Puede que esos “platos” los repita otro narrador (en una intención explícita de narrar o no) y, se comience una nueva cadena de “tradicción narrativa”. Los *lazzi* orales de la *commedia dell'arte* arrancaron en su momento como productos originales (de algunos hasta sabemos el cómico que los fijó por primera vez), pero hoy ya forman parte de la tradición” (cuest. E-25). Magdalena Labarga apunta en la misma dirección, pero de una forma mucho más cauta: “Creo que sí, no lo sé. A mí me vale el ejemplo de las películas y los libros que me gustan: necesito recontármelos con alguien después de vistas o leídos. Y supongo que es igual con la narración oral de historias. Si te atañe, te la apropias y entonces hablas de ella o la vuelves a contar” (cuest. E-20).

⁵⁰⁷ M. Liborio recuerda que en el ámbito de la oralidad “chi dice un testo se lo appropria” (Liborio, 1986: 177), citando como ejemplo un episodio de la vida del trovador Arnaut Daniel. Éste último y un anónimo trovador se habían retado a un duelo poético en la corte de Ricardo de Inglaterra, que los encerró a cada uno en una habitación dándoles diez días para componer una canción. Arnaut, por la rabia de verse retado por un juglar cualquiera y, además, verse encerrado, no lograba inventar nada, mientras el juglar compuso su texto sin dificultades y lo cantaba todas las noches para aprender a interpretarlo. Arnaut, entonces, para dejar al rival en ridículo, aprendió con sólo escucharla la canción del juglar y, el día señalado, la cantó delante del rey antes que el consternado autor legítimo. Después Arnaut reconoció el engaño, el rey agasajó a los dos con regalos y la canción ... fue regalada a Arnaut (Liborio, 1986: 183-184). Sobre Arnaut Daniel, su obra y su biografía, véase Martín de Riquer (1983: 605-646 y 1994). Cambiando completamente de contexto cultural, puede recordarse que el mismo problema aparece también en el jazz, un tipo de música que, según los musicólogos tiene mucho que ver con la oralidad: “à l’origine du jazz, le plagiat entre musiciens était monnaie courante à tel point que les pionniers du jazz s’efforçaient de masquer leurs trouvailles pour en conserver l’exclusivité” (Béthune, 2004: 455).

así que es muy difícil reivindicar la propiedad de la palabra hablada, es más: “la parola parlata appartiene a chi l’ascolta” (Gadamer, 2005b: 200).

Creo, por lo tanto, que los narradores tendrían que focalizar sus esfuerzos en forjar su estilo individual de narrar⁵⁰⁸, siendo éste personal e intransferible, de forma que aunque el *texto* coincida, la *obra* es distinta. Por otra parte, es evidente, sin embargo, el peligro de que el *robo* repetido y cruzado de cuentos entre cuentistas puede provocar un grave empobrecimiento del repertorio de toda la comunidad de narradores⁵⁰⁹, que causaría seguramente una disminución del interés del público, ya que en nuestra sociedad no suele darse ese gusto por la repetición tan típico de las sociedades tradicionales en las que el criterio artístico prefiere la variante a la variedad⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ De esto eran conscientes los *cuntisti* sicilianos del siglo XIX, que tenían que sobrevivir a la fuerte competencia de sus compañeros: “Attraverso una pratica minuziosa costruiva la propria identità professionale rendendo viva la tradizione, infondendole colori e accenti che dovevano restare inimitabili [...], ogni cuntastorie aveva un particolare modo di narrare cui corrispondeva un altrettanto minuzioso modo di celare le specificità della propria arte (modo che scattava ogniqualvolta scorgeva tra il pubblico un altro raccontatore o un aspirante tale)” (Venturini, 2004: 439).

⁵⁰⁹ Es lo que ha sucedido entre los *nuevos narradores* colombianos, según el testimonio de José Campanari y Victoria Gullón.

⁵¹⁰ Véase Ofogo (2002: 24). También R. Kipling subrayó esta diferencia cultural en el cuento-introducción a *Life's Handicap*: en él Gobind, un anciano narrador indio, dice al autor que el público es como un niño y siempre prefiere la historia más antigua. La contestación del inglés es contundente: “Questo è vero per la tua gente –dissi- Quanto alla mia, invece, desidera sempre nuove storie” (Kipling, 1997: 117).

En Italia, en cambio, la situación es bastante distinta. Como se ha podido apreciar en el capítulo anterior, los narradores son, por lo general, artistas reconocidos, autores de los materiales narrativos que utilizan, que por lo tanto consideran de invención propia, aunque en el origen pueden existir fuentes de distinto tipo. Además, como apunta Oliviero Ponte di Pino, es verdad que lo primero es proponer una historia “interessante, importante e appassionante per chi la narra e per chi la ascolta” (Ponte di Pino, 2005: 7) y que también hay que dominar las técnicas de la oralidad y de la escena; pero lo que importa es que el narrador logre proponerse como el único e irreplicable intérprete de esa determinada historia

perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali, per il narratore e per noi (Ponte di Pino, 2005: 7).

Más allá de la diferencia del concepto de autor en lo escrito y en lo oral, pienso que el hecho de que los narradores italianos se sientan autores de pleno derecho de sus narraciones, como se detallará más adelante, implica también un mayor trabajo de reelaboración y dramaturgia con respecto al que suelen llevar a cabo la mayoría de los narradores

españoles. Es evidente que el mayor prestigio y la condición más teatral de la *nueva narración* italiana permiten y obligan a los narradores a un tipo de actividad más completa y compleja que la que realizan, por lo general, los contadores españoles que operan en circuitos más pedagógicos que teatrales, tienen que actuar en espacios y condiciones poco favorables y no reciben grandes reconocimientos económicos por sus actuaciones.

Por lo que se refiere a los tipos de fuente, entre los narradores italianos encuestados, los cuentos de tipo tradicional son una fuente utilizada por doce personas, los cuentos literarios por once al igual que el material autobiográfico, que, en cambio, los narradores españoles casi no explotan. Este último dato no es sorprendente si se reflexiona sobre el trabajo de *anclaje* de la historia al mismo narrador que se suele llevar a cabo en la narración en Italia, a parte de que los autobiográficos *Album* de Paolini se han convertido en modelo para los narradores italianos. También hay que señalar que en diez casos se emplea la crónica, mientras que seis recurren también a hechos históricos poco conocidos u olvidados. Finalmente las leyendas, la mitología y la épica representan

una fuente de inspiración para, respectivamente, nueve, seis y cuatro narradores.

En Italia y en España, hay narradores que se limitan a contar historias de tradición oral (como es el caso de Mara Baronti, Marta Guijarro, Boniface Ofogo, Antonio Rodríguez Almodóvar y Claudio Zanotto Contino), mientras que Pep Durán sólo utiliza fuentes escritas. Entre estos dos extremos encontramos un largo abanico de posibilidades desde los narradores que prefieren contar cuentos propios, sean narraciones de tipo tradicional, cuentos literarios⁵¹¹ o, aunque sea un caso menos frecuente, recreaciones de mitos, como José Campanari, que suele proponer visiones muy personales de narraciones míticas como, por ejemplo, la creación del mundo o el arca de Noé⁵¹², o Mara Baronti, que en *Storie del Labirinto* recrea el mito del Minotauro. Por las contestaciones de los encuestados, y con respecto a lo que se aprecia en la *nueva narración* francesa, son escasos los *nuevos narradores* italianos y españoles que cuentan mitos o leyendas y que utilizan materiales

⁵¹¹ El término *cuento literario* usado en contraposición a *cuento tradicional*, *folclórico* o *popular* crea una contradicción manifiesta con el empleo de la expresión *literatura oral*, sin embargo utilizar otros términos, como *cuento de autor* o *cuento artístico*, sólo provocaría nuevas y evidentes contradicciones.

⁵¹² Se puede consultar una versión escrita de estas narraciones en el libro *Que Dios nos pille confesados* (Calatayud, Pérez y Campanari, 2003: 85-109).

narrativos pertenecientes a ciclo épicos⁵¹³, por lo que, en este trabajo, dejo a un lado cualquier referencia a estos géneros tan característicos de la narrativa oral. Quiero sin embargo apuntar que, por lo que se refiere a las leyendas, pocos narradores cuentan leyendas tradicionales⁵¹⁴, como hace Juana Hidalgo del grupo *Cuantocuento* con algunas leyendas del Madrid antiguo, mientras son más numerosos los que utilizan las llamadas *leyendas urbanas*⁵¹⁵, como Quico Cadaval que cuenta una versión moderna de la clásica historia del joven que, después de bailar toda la noche con una chica pálida y desconocida, la acompaña hasta la verja de su casa y le presta una prenda de abrigo para protegerse del fresco de la noche; al día siguiente descubre su prenda encima de una tumba o alguien le explica que la chica misteriosa murió hace tiempo⁵¹⁶. Por lo que concierne a los mitos, los narradores latinoamericanos, como Martha Escudero o Mercedes Carrión, suelen contar mitos de sus países de

⁵¹³ En Francia, en cambio, B. De La Salle, A. Patrix y H. Bouzzine han presentado espectáculos basados en narraciones épicas de distintas tradiciones, de la *Odisea* o *La Chanson de Roland* a las epopeyas tuaregs. Cf. Touati (2000: 31).

⁵¹⁴ Para una definición de leyenda tradicional, cf. Pedrosa (1997: 74).

⁵¹⁵ Sobre estas adaptaciones contemporáneas de antiguos motivos folclóricos, cf. H. Brunvand (2002); Díaz G. Viana (2003); Ortí y Sampere (2001) y Pujol (2002).

⁵¹⁶ Según C. Lapucci la extraordinaria difusión de esta historia hace pensar que pudo formar parte del repertorio de *exempla* de muchos predicadores (Lapucci, 1988: 131).

origen, mientras la mitología clásica tiene escasa difusión, aunque el grupo *Trécola* presentara un espectáculo basado en la figura de Hércules⁵¹⁷ y, desde hace años, se presentan narraciones para público infantil basadas en mitos clásicos y leyendas en el Museo Arqueológico de Madrid (Ruiz de la Cierva, 2001: 590). Los narradores franceses, en cambio, como por ejemplo Claudie Obin, demuestran cierta predilección por los mitos griegos (Touati, 2000: 30) y, entre los narradores italianos, Mara Baronti tiene varias propuestas de este tipo y Mimmo Cuticchio aplica la técnica del *cunto* a los dioses del Olimpo, sobre todo en espectáculos para centros de enseñanza (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 66). Entre las narraciones que se acercan al mito⁵¹⁸ encontramos dos relatos que pertenecen al repertorio de muchos *nuevos narradores* españoles: el primero trata del nacimiento de Puerto Rico gracias a las cosquillas que una familia de cangrejos bailarines provoca en una roca⁵¹⁹ y el segundo explica porqué el amor es ciego y la locura le hace de lazarillo (difundido

⁵¹⁷ Véase *Contra mito y marea*, presentado en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, en enero de 2003.

⁵¹⁸ Para una definición de mito, aplicada al ámbito de la narración oral, cf. Pedrosa, 1997: 74).

⁵¹⁹ Entre otros, cuentan esta historia Ernesto Rodríguez Abad, Marissa Amado, Albert Estengre y la colombiana Carolina Rueda. La narradora haitiana Mimi Barthélemy tiene una versión del cuento en criollo.

en España por narradores colombianos, muchos cuentistas españoles lo han incluido en sus repertorios⁵²⁰).

Puede ser interesante examinar los criterios que utilizan los *nuevos narradores* para seleccionar sus historias⁵²¹, esperando que en su caso no pueda aplicarse esa afirmación de P. Sébillot a propósito de los narradores tradicionales que rezaba:

por lo general los cuentistas son bastantes malos jueces en la materia y no aprecian las cosas realmente curiosas e importantes (Sébillot, 1981: 31).

De hecho, según la narradora franco-libanesa Praline Gay-Para, “le répertoire d’un conteur s’enrichit en permanence, soit de manière spontanée, soit par un commande” (1991: 116), sin embargo añade “un conteur peut lire des centaines de contes avant d’avoir le coup de foudre pour un seul” (Gay-Para 1991: 116). El análisis de los cuestionarios

⁵²⁰ De éste último se puede consultar una versión escrita en *Puro cuento*, de Jaime Riascos Villegas (2000: 93-95).

⁵²¹ Quisiera señalar que, a parte de los cuentos propiamente dichos, los *nuevos narradores*, como los narradores tradicionales, incluyen en sus *performances* también otros géneros tradicionales menores como las adivinanzas, las retahílas o los proverbios. No he considerado oportuno ampliar esta investigación al análisis de estos materiales. Sobre adivinanzas, cf. Navarro Salazar (1980); sobre proverbios, cf. Navarro Salazar (1982a).

españoles confirma esta imagen de una gran mayoría de narradores que busca cuentos para su repertorio recurriendo casi exclusivamente a las fuentes escritas⁵²² y, después de muchas horas de lecturas frustrantes⁵²³, se *enamora* de forma irracional de un cuento determinado⁵²⁴. De hecho

⁵²² En más de la mitad de las respuestas a la pregunta “¿Cómo escoges un nuevo cuento para tu repertorio?” aparece una referencia explícita a la lectura como único medio de búsqueda. Martha Escudero contesta escuetamente “Leo, leo y leo” (cuest. E-12).

⁵²³ Pablo Pérez escribe que, en general, “cuesta mucho encontrar material bueno” (cuest. E-26). Roser Ros personaliza más afirmando: “me cuesta mucho ampliar repertorio” (cuest. E-31). En general, los narradores tardan poco en descubrir, como enseña G. García Márquez a los alumnos del taller de guiones que el Premio Nobel colombiano imparte periódicamente en Cuba, que “tan importante como aprender a contar una historia es darse cuenta de lo difícil que es encontrar una buena historia” (Vicent, 2003: 17).

⁵²⁴ La metáfora amorosa se repite de un narrador a otro y muchos subrayan que les parece que es el cuento el que selecciona a sus portavoces. Mercedes Carrión escribe: “es el cuento el que me escoge” (cuest. E-10); mientras Félix Calatayud asevera “Me tiene que tocar. No lo escojo yo. Es algo como químico” (cuest. E-7); Peter Yde afirma: “me enamoro de un cuento sintiendo la ‘obligación’ de difundirlo” (cuest. E-35) y Paula Carballeira nota: “De repente hay una historia que me hace saltar un resorte emotivo y siento que debo contarla, como si fuese necesario que el público la escuchase y yo profundizase en ella” (cuest. E-9). En un artículo la narradora francesa Fabienne Thiery habla de la dificultad de encontrar un cuento para contar y concluye “Mais parfois, comme dans toutes quêtes, c’est quand on n’attend plus rien que le conte vient au devant de nous, c’est lui qui nous reconnaît et qui nous fait signe. [...] Il ne suffit pas que l’on choisisse le conte, mais il est indispensable que l’on se sente choisi pour lui” (Thiery, 1991: 184). Su compañera Muriel Bloch sugiere un fenómeno de *posesión* del narrador por parte del cuento y sus imágenes, del que hablan también otros narradores: “la rencontré avec mes contes se fait toujours à partir d’images fortes et mystérieuses qui s’imposent dans ma vie. Elles ne me quittent plus, je dois absolument les raconter” (Bloch, 1991: 169). Como no recordar a Andersen que, en el cuento *Madre Saúco*, escribió el siguiente diálogo entre un niño enfermo y un anciano narrador: “[niño] – Madre dice que todo lo que usted mira puede convertirse en un cuento y de todo cuanto usted toca puede sacar una historia. [anciano] –Sí, pero son cuentos e historias que no valen nada. No, los buenos vienen espontáneamente, me golpean en la frente y dicen ‘Aquí estoy’” (Andersen, 1993: 89).

muchos narradores disponen de un repertorio reducido, porque sólo incluyen un cuento en su repertorio si tuvo lugar esta especie de *hechizo mutuo*⁵²⁵. Otros narradores mantienen con su repertorio una relación más objetiva, lo que permite que algunos puedan preparar cuentos *por encargo*⁵²⁶ o, en general, escogerlos según las circunstancias⁵²⁷. Carlos Alba llama la atención sobre el peso que tiene el alcance de los recursos artísticos del narrador en la elección de un cuento, y, en las jornadas de *Madrid Cuenta*, ha propuesto la creación de una escuela estable de narración oral que ofreciera una formación global para los narradores (Alba, 2004: 66).

⁵²⁵ Henri Cazeaux, un narrador con una experiencia de dieciocho años, reconoció en las jornadas parisinas sobre *Le renouveau du conte* que su repertorio no superaba las tres o cuatro horas (Calame-Griaule, 1991: 426).

⁵²⁶ Albert Estengre escribe que recibe bastantes peticiones por parte de sus clientes. En general, se está extendiendo en las bibliotecas y los centros culturales la costumbre de contratar a narradores pidiendo cuentos sobre temas concretos (la Navidad, la paz, la convivencia intercultural, etc.), mientras en los cafés y los pubs se proponen *contadas* temáticas (eróticas, de terror, etc.).

⁵²⁷ Boniface Ofogo sigue un criterio de este tipo y afirma que escoge un cuento según “la necesidad de la circunstancia, es decir, para que encaje en el contexto” (cuest. E-23). Este narrador camerunés, afincado en España desde hace más de una década, cuenta historias orales africanas y para él el problema no está en escogerlas sino en volverlas comprensibles y amenas para un público español, tanto que afirma irónicamente que, a veces, su trabajo es más propio de un mediador intercultural que de un narrador. Es bastante usual que narradores procedentes de otros países propongan cuentos de su país de origen, como es el caso de la haitiana M. Barthélemy que reside en Francia donde presenta cuentos criollos o del judío búlgaro Moni Ovadia que, afincado en Italia, construye sus espectáculos sobre narraciones tradicionales de su cultura.

Como se ha visto, los narradores italianos difieren de los españoles, porque no buscan las historias que narran sólo a través de la lectura de obras literarias. En cambio, en los cuestionarios italianos, el fenómeno del enamoramiento del narrador hacia una historia y de la vinculación entre vivencias propias y relato narrado guarda un parecido notable con las descripciones de los narradores españoles y franceses⁵²⁸.

⁵²⁸ Afirma Marco Baliani: “penso che trovare un racconto è fare un incontro. L’incontro con un racconto è la prima tappa. Quest’incontro avviene, secondo me, perché il racconto fa vibrare qualcosa che ha a che fare con la mia anima. Quindi, io non potrei raccontare una storia qualsiasi, posso raccontare quelle storie che hanno a che fare con me” (cuest. I-2). Davide Enia escribe que las historias que acaban por formar parte de su repertorio son “quelle che mi colpiscono, che mi rimangono dentro per almeno un paio d’anni, ed in cui io ritrovo una possibilità narrativa forte” (cuest. I-7). Enrico Messina subraya que “le storie arrivano da sole, quando le cerchi è difficile trovarle. Poi se decido di lavorarci è perché devo avere un gran bisogno di quella. Ho sempre pensato [...] che non basta avere una buona storia, ma ci vuole un buon motivo per raccontarla” (cuest. I-11). Por su parte Marco Paolini señala que el narrador puede sentir el impulso irresistible de compartir una historia con el público (Lorenzoni y Siragusa, 2000: 56).

2.2 Fuentes tradicionales

2.2.1 *Relación entre narrador y fuente tradicional*

El narrador actual que cuente cuentos de tradición oral puede encontrarse en dos situaciones. La primera, consiste en estar aún vinculado a la cadena de transmisión oral o, por lo menos, volver a ella gracias al trabajo de campo; la segunda, consiste en proponerse volver a *oralizar* cuentos de tradición oral recopilados por folcloristas, etnógrafos o lingüistas a partir del siglo XIX. Entre los narradores encuestados parecen ser muy pocos los que se encuentran en la primera situación (Victoria Gullón, Ana Cristina Herreros, Boniface Ofogo, Antonio Rodríguez Almodóvar y Ombretta Zaglio), aunque son varios los narradores que tienen en su repertorio algún cuento que han escuchado en la infancia.

El segundo caso está mucho más extendido y, entonces, el narrador se encuentra en los libros con un relato *muerto*, “desarraigado de su contexto natural” (Vansina, 1966: 14), un relato que muy poco tiene que ver con el cuento en su vida real, viva y dinámica dentro de la tradición, puesto que en el fondo “un cuento tradicional es un esquema de

acciones, funciones, figuras, desprovisto de forma verbal” (Rico, 2002: 1383) y el contador tiene que buscar cómo devolver a la voz lo que ha sido traducido al lenguaje escrito según criterios de lo más variado y, en la mayoría de los casos, antes de la difusión de aparatos de grabación fácilmente utilizables en el trabajo de campo. Como ha explicado C. Lavinio, la transcripción de un cuento tradicional provoca inevitablemente el *opacizzarsi* de su dimensión estética (Lavinio 1993: 6-8) y existen muchos testimonios de narradores sobre la dificultad de *descongelar*⁵²⁹ cuentos populares de los que se conoce únicamente una o varias versiones escritas⁵³⁰. Therèse Perras, narradora y colaboradora del *C.L.I.O.*, resume muy bien las posibles dificultades:

⁵²⁹ Recojo una metáfora que F. Dupont aplica a la lectura de cualquier texto escrito en contraposición con el disfrute comunitario de la obra oral en las culturas de la *convivialidad*: “la lettura [...] corrisponde esattamente a quei surgelati pronti già divisi in porzioni singole, che ciascuno sceglie per sé, per mangiarli da solo, senza preoccuparsi degli altri né dell’etichetta” (Dupont, 1993: 115).

⁵³⁰ Muchas veces las intuiciones literarias están mucho más adelantadas que las teorías científicas y el tema de la recopilación de cuentos populares en el siglo XIX nos da un claro ejemplo: el escritor siciliano Luigi Capuana demostró siempre un gran interés por la cultura popular y habló más de una vez de Pitré en sus cuentos, introduciéndolo bajo la falsa identidad del Mago Tre Pi. El escritor fue un gran admirador de la labor de Pitré, sin embargo tuvo una intuición con respecto a los peligros del tipo de postulado teórico que utilizaban los folcloristas como Pitré, que recopilaban los cuentos populares, para fijar sus variantes, separándolos de su contexto real. Lo apreciamos en el ya citado cuento *Il racconta fiabe*, en el que, ante la búsqueda que realiza el narrador protagonista de cuentos nuevos para contar, las hadas le aconsejan que vaya a hablar con el gran mago Tre Pi. Cuando el narrador le hace su petición, el gran mago le contesta: “Di quelle che ho io tu non sapresti che fartene. E poi servono a me per conservarle imbalsamate” y le enseña sus almacenes donde “c’erano tutte le fiabe del mondo, situate

L'écriture, aussi succincte et proche de l'oralité soit-elle, comme c'est le cas dans les transcriptions authentiques des contes populaires traditionnels, ne peut que difficilement "rendre" dans l'économie la force d'une intention donnée oralement par un regard ou la conviction d'un geste. Pas plus qu'elle ne "rend" vivantes les références symboliques qui pourtant sont là. Par ailleurs, certains contes sont longs, pleins de méandres. Dans les versions plus littéraires de ces contes, l'ossature du conte se cache dans le texte, dont l'écriture aussi généreuse et belle soit-elle, s'est éloignée de l'oralité quotidienne. Beaucoup de détails, une mise en forme plus complexe ou séduisante, une abondance de sentiments ou d'intentions, une complaisance même pour certains passages, masquent le lieu de la métaphore et le véritable dynamisme du récit. À l'inverse, certaines transcriptions fidèles à l'oralité, nous paraissent dénuées de vie et presque "sèches" (Perras, 1998: 206).

Creo que las carencias que presenta, en un principio, la narración oral de un cuento que procede de una fuente escrita tiene implicaciones que van más allá de la transcripción y que enlazan con el ya mencionado fenómeno de que algunos narradores cuentan relatos escuchados en la infancia. P. Gómez Couso, en su estudio sobre los cuentos de transmisión oral en la Alcarria Conquense, ha notado que

a veces la influencia de la fuente es tan importante en los narradores, que incluso en el propio relato aparece referido, es el

nei cassetti fatti a posta, classate e numerate" (Capuana, 1992: ed. el.). Con una imagen genial, Capuana nos explica la dificultad de devolver a la vida esos cuentos-momias que duermen clasificados en las recopilaciones.

caso de la narradora XXXVII, 'Conque ya fue y le puso su reló la Virgen (decía mi abuelo)...' (Gómez Couso, 1994: 67).

En la viveza y *felicidad* de la narración de un cuento que un narrador ha recibido por transmisión oral pueden jugar muchos factores que poco tienen que ver con el cuento en sí mismo: primero entre todos el cariño, la simpatía o la admiración que el narrador siente por la persona que le transmitió el relato (el abuelo de la informante, en el ejemplo de Gómez Couso), que, en la *performance*, funciona como una energía subterránea; en segundo lugar, la actualización y transmisión al público del placer que el narrador pudo sentir cuando escuchó el cuento⁵³¹, aun no teniendo una relación especial con la persona que lo contó. Si en cualquier receptor un cuento escuchado puede convertirse en símbolo y recuerdo de vivencias pasadas, es fácil imaginar la carga emotiva que un narrador llega a imprimir, cuando vuelve a contarlo, en un relato que le fue transmitido en su infancia o en algún momento clave de su vida. La *cuentera* paraguaya Mabel Victoria Anicia Rodríguez Méyer afirma:

⁵³¹ *Mutatis mutandis*, es fácil recordar la descripción de la experiencia rapsódica que encontramos en el diálogo platónico del *Ion*. Para Platón “la dimensión rapsódica comprende dos aspectos íntimamente correlatos: a) la experiencia personal del rapsoda b) la comunicación de tal experiencia a los espectadores. Podemos agregar que el primer elemento es nulo si no media el segundo, si no se convierte en mensaje capaz de suscitar adhesión total en los oyentes” (Massenzio, 1985: 164).

Para mí contar un cuento es más que nada recordar etapas de mi infancia, es recordar los momentos en que la imaginación era parte de mi mundo, es comunicarme con ese tiempo que ya pasó y en que era feliz. [...] Contar un cuento es como cerrar los ojos y volver hacia el pasado (Moltó Moreno, 2000: 85-86).

Podría ser interesante estudiar cómo los narradores llegan a cargar de valores emotivos cuentos que han encontrado en fuentes escritas.

2.2.2 Los criterios de los recopiladores de cuentos tradicionales

Varios narradores piensan que un *nuevo narrador* que recurra a las recopilaciones de cuentos tradicionales tendría que conocer en qué época vivió y qué principios seguía cada recopilador, ya que las formas de transcribir los cuentos recogidos responden a principios muy dispares.

Para España, Antonio Rodríguez Almodóvar ha dividido la labor de los folcloristas en tres fases⁵³², según el esquema siguiente: 1) etapa folclórico-costumbrista, cuya representante preeminente sería *Fernán*

⁵³² Este autor nos ofrece una presentación exhaustiva de las colecciones de cuentos españoles en su ensayo *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* (Rodríguez Almodóvar, 1989: 29-50).

Caballero, durante la que no existe una preocupación por mantenerse fiel a la versión oral⁵³³; 2) etapa folclórico-positivista, para la que recordamos a Machado y Álvarez, *Demófilo*, quien tuvo una primera etapa krausista en la que vistió con forma literaria los cuentos populares, pecado del que se arrepintió más adelante adoptando un criterio de absoluta fidelidad (López Álvarez, 1991), según los principios de *El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares*⁵³⁴; y 3) etapa folclórico-filológica, que constituye la culminación del proceso de erudición folclórica, empezado en el siglo XIX. A. M. Espinosa representa sin duda el mejor ejemplo de esta última etapa⁵³⁵ (Rodríguez Almodóvar, 1989: 29). A esta descripción hay que

⁵³³ Sobre la forma en que la escritora romántica recolectó y reescribió cuentos folclóricos y etnotextos en general, a pesar de sus reiteradas declaraciones de fidelidad a la versión recogida *de la boca del pueblo*, véase López Martínez (1997) y Amores (2001). Por otra parte, hay que recordar que los hermanos Grimm, cuya labor inspiró la de *Fernán Caballero*, tenían una idea muy discutible de cómo ser fieles a los cuentos que recopilaban. Y sin embargo de su “errore di metodologia, gli era nata un’opera d’arte” (Cocchiara, 1992: XV).

⁵³⁴ En las bases que regían dicha sociedad se afirmaba: “En la recolección de materiales, todos y cada uno de los centros del *Folk-Lore* que se constituyan tendrán como principal objetivo la fidelidad en la transcripción y la mayor escrupulosidad en declarar la procedencia de las tradiciones o datos, etc., que recojan, utilizando, cuando el estado de sus recursos lo consienta, la escritura musical, dibujo, taquigrafía, fotografía y demás medio adecuados para obtener la fidelidad en la reproducción” (Machado y Álvarez, 1981: 502).

⁵³⁵ Sobre la de recolección de cuentos tradicionales en España, cf. también J. Díaz y M. Chevalier (1992), que ponen de manifiesto la falta de sistematicidad con la que se llevó a cabo la tarea.

añadir una reseña del método utilizado por el mismo Rodríguez Almodóvar en sus ya clásicas recopilaciones de cuentos, en las que los textos se reconstruyen a partir de versiones, teniendo como objetivo

la forma más amplia y extendida que cada uno de ellos pudo alcanzar en la tertulia campesina a comienzos del siglo XIX. El método de esa restauración es de tipo estructural-semiológico (Rodríguez Almodóvar, 2002: 13).

Por lo que respecta a Italia, es a finales del siglo XIX cuando nace y se desarrolla, al igual que en España⁵³⁶, la ciencia del folclore: entre los folcloristas más destacados cabe destacar, por orden cronológico, al siciliano Serafino Amabile Guastella⁵³⁷ (1819-1899), al toscano Gherardo

⁵³⁶ Un hecho que demuestra la cercanía que en este tipo de estudios hubo entre España e Italia es que varios folcloristas italianos como Pitрэ, Comparetti, di Gubernatis, D'Ancona, y Salomone Marino fueron socios honorarios de la sociedad del Folklore andaluz, fundada por Machado y Álvarez, y compartieron sus teorías y sus principios.

⁵³⁷ Fue catedrático de lenguas clásicas en el Instituto de Modica, al sur de Sicilia, su ciudad natal y empezó pronto a interesarse por el folclore local. En 1876 publicó *Canti popolari nella Contea di Modica* y un año después, *L'antico carnevale della contea di Modica*. En 1884 editó su obra maestra *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, en la que se observa un equilibrio entre literatura e investigación. Guastella, no sólo está al tanto del nacimiento de la literatura verista representada por los sicilianos Verga y Capuana, y los estudios de folclore conducidos también en Sicilia por Pitрэ, sino que además sigue con atención el desarrollo de las corrientes teóricas europeas, en especial la francesa. Su obra ha permanecido olvidada durante algún tiempo pero el interés que demostraron hacia él Leonardo Sciascia e Italo Calvino, a partir de los años 60, ha puesto de manifiesto la actualidad de algunas de sus interpretaciones y el enfoque casi sociológico de su investigación. Por su pertenencia a la nobleza y su dedicación e interés por las tradiciones populares fue conocido como el *barone dei villani*.

Nerucci⁵³⁸ (1828 –1906), al ya recordado Domenico Comparetti (1835-1927), que era romano, aunque desarrolló casi todo su trabajo en Toscana, al napolitano Vittorio Imbriani⁵³⁹ (1840-1886) y al siciliano Giuseppe Pitrè⁵⁴⁰ (1841-1916). En efecto, los estudios italianos de folclore se

⁵³⁸ Lingüista literato y patriota. Amigo de otros folcloristas como Comparetti y D'Ancona dejó la enseñanza para dedicarse al estudio del folclore, sobre todo de los relatos populares, que empezó a recoger por sugerencia de sus ya citados amigos. Se carteo con Imbriani, Pitrè y Comparetti. Su obra principal *Sessanta novelle popolari montalesi* de 1880 agrupa cuentos populares recogidos en la zona del montalese en Toscana, reelaborados literariamente por él mismo, sin notas ni aparato crítico, sin criterio filológico, pero haciendo constar, cuidadosamente, el nombre del narrador al que el autor había oído contar el relato. A diferencia de otros recopiladores como Pitrè, que mantienen un cuidado escrupuloso en la transcripción de los cuentos, para no modificar las versiones populares recogidas, Nerucci las retoca libremente, y por eso su libro es la obra de un escritor, más que la de un erudito, como bien ha dicho Calvino (1968: 26). Dejando a un lado el problema de la transcripción la suya sigue siendo, sin duda, una de las mejores antologías de cuentos populares de Italia.

⁵³⁹ Aristócrata y literato desplegó una intensa actividad de recopilador y editor de textos de folclore. Siguió de manera radical el método puro de transcripción, sin ningún tipo de modificación. En cambio, al contrario de Nerucci no indicó el nombre de los informadores. Sus obras más importantes son: *Novellaja milanese* (1872), *Novellaja fiorentina* (1871), *XII Conti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi, ecc. Illustrati da Vittorio Imbriani*. Le comunicó y suministró a Pitrè una larga serie de variantes y cotejos para algunos cuentos populares en siciliano. Estudió a autores anteriores que se inspiraron en el patrimonio folclorístico italiano como Straparola y Basile.

⁵⁴⁰ A Giuseppe Pitrè hay que concederle el mérito de haber sabido sistematizar los materiales recogidos, haber llevado la disciplina de la *demología* a una Cátedra Universitaria y haber sido fundador de una fecunda escuela de investigación del folclore. Está, además, generalmente reconocido como el iniciador de los estudios de etnografía en Italia. Dedicó 42 años, de 1871 a 1913 a la monumental obra *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, en 25 volúmenes en la que recopiló todas las manifestaciones de la cultura oral siciliana: proverbios, retahílas, cuentos de los cantastorie, usos tradicionales de la agricultura y de fiestas y usos religiosos o supersticiones. Además no fue un etnólogo de mesa, sino que se recorrió gran parte de la isla por su profesión de médico rural que lo ponía en contacto con el estrato popular de la isla. Quizá por el constante contacto con la gente del pueblo, fue el que actuó con más

desarrollaron después de la proclamación de la unidad de Italia en 1860 y en ellos influyeron varios factores. Por una parte, las teorías del positivismo imperante; por otra, el surgir del patriotismo en una nación recién unificada y, por último, la necesidad de una literatura de temas *infantiles*, que pudiera amalgamar lingüística y culturalmente a las poblaciones de diferentes regiones, que por primera vez se acercaban a la alfabetización

Entre los que se dedicaron a la cultura popular podemos distinguir dos grandes grupos: los folcloristas y, en segundo lugar, los escritores que también recopilan, pero que hacen una rescritura de los cuentos recopilados. Al segundo grupo pertenecen Carlo Lorenzini, *Collodi*⁵⁴¹,

criterio al fijar la importancia que debía concederse al informante en la recogida de los cuentos e historias, como se ha visto en páginas anteriores.

⁵⁴¹ (Florencia, 1826-1890), quizá el más conocido de los tres autores. En sus orígenes fue periodista y se dedicó a describir la realidad toscana de forma muy irónica y divertida. Más tarde empezó a dedicarse a la literatura infantil, a la que se había acercado al traducir cuentos de hadas franceses como los libros de Perrault y Mme D'Aulnoy, y en 1875 escribió *I racconti delle fate*. Posteriormente, en 1883 apareció la famosísima obra *Le avventure di Pinocchio*. Como también se verá en la obra de Capuana, en *Pinocho* se pueden identificar varios elementos pertenecientes al acervo de los cuentos populares, como, por ejemplo, el gato y la zorra, el Hada del pelo turquesa, *Mangiafuoco*, etc.. En *Pinocho* se da además un fenómeno típico del cuento popular y es que lo maravilloso aparece en la realidad cotidiana sin que los personajes se asombren por ello. Cf. Lavinio (1993: 187-232).

Luigi Capuana⁵⁴² y Emma Perodi⁵⁴³, tres autores que son estudiosos del folclore en cuanto que éste es un campo abonado para proporcionar material de escritura. Es decir, son escritores que además se interesan por la literatura popular. Esta tradición llegará hasta Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923- Siena, 1985), el autor literario italiano que es también un punto de referencia obligado si se habla de cuentos populares.

⁵⁴² Escritor y crítico literario, considerado por todos como el teórico de la “escuela verista”, un movimiento literario próximo al naturalismo y al realismo, que se desarrolló en Italia hacia finales del s. XIX. Fue narrador y periodista. Empezó a interesarse muy pronto por la literatura y, sobre todo, por la poesía popular por influencia de la sensibilidad romántica, dominante en aquella época. Capuana escribió con mucho éxito varias colecciones de cuentos infantiles, en las que se hizo patente su gran interés por el folclore, que había aumentado gracias a su encuentro con Pitré.

⁵⁴³ En Emma Perodi, de la que ya se ha hablado, destaca no un simple interés folclórico o una nostalgia de tipo romántico del saber tradicional, sino un profundo respecto por la narración oral y una gran conciencia del valor de este saber que no se detecta en otros intelectuales de la época. Entre los logros de su obra *Le novelle della nonna* está también el haber retratado, en el marco narrativo, a una *nonna*, una abuela, que es la encarnación del narrador anciano punto de referencia para su comunidad, en este caso la numerosa familia de los Marcucci, campesinos toscanos. Regina Marcucci podría ser la típica “informante” de un recopilador erudito de cuentos populares como lo fueron Katherina Viehman para W. Grimm o Agatuzza da Messina para G. Pitré. Emma Perodi cuenta que un veraneante culto, el profesor Luigi, por casualidad escucha una de las narraciones de la abuela Marcucci y le propone “Se mi permettete, la prossima volta che voi mi racconterete una novella, io la scriverò, e in seguito darò alle stampe la narrazione raccolta dalla vostra bocca, senza cambiarvi una parola” (Perodi, 1992: 423), es decir como hacía Imbriani pero no Nerucci, aunque en la página siguiente el profesor Luigi dice que las narraciones de Regina Marcucci merecen ser publicadas “in un bel volume, come è stato fatto per quelle montalesi” (Perodi, 1992: 424) y con el nombre de la autora. El marco del libro además funciona como contexto del narrar, la elección de los cuentos que la Abuela Marcucci cuenta cada domingo encuentra su razón de ser en los problemas y las situaciones anímicas por lo que ha pasado la familia o algún miembro de ella. Parece que Perodi era consciente de que en la narración oral, el cuento es un simple pretexto para la comunicación de la comunidad y se utiliza para hablar de temas que en realidad no le son propios, un hecho que los folcloristas contemporáneos de la autora no supieron ver.

En los años cincuenta del siglo XX, Calvino recibió por encargo editorial la tarea de publicar un volumen de cuentos populares italianos *en italiano* (las recopilaciones folklóricas recogían los cuentos en dialecto), que pudiera representar una recopilación como la de los hermanos Grimm en Alemania. Gracias a Calvino, en Italia se despertó un nuevo interés por los cuentos populares y, en los años sesenta y setenta, hubo varias campañas de recogida de material narrativo de la tradición oral, que se realizaron siguiendo criterios antropológicos modernos⁵⁴⁴.

Si es lógico que los criterios de los grandes folcloristas del pasado privilegiaran exclusivamente el *texto* (en la acepción zumthoriana) del cuento tradicional, llama la atención, en cambio, que en recopilaciones muy recientes, realizadas bajo la supervisión de un especialista en literatura oral como J. M. Pedrosa y con el auxilio de modernos aparatos de grabación⁵⁴⁵, volvamos a encontrar criterios que se preocupan

⁵⁴⁴ Entre los protagonistas de esta segunda generación pueden citarse, entre otros, a Diego Carpitella, Alberto M. Cirese, Enrica Dellitala, Aurora Milillo, Chiarella Rapallo y Paola Tabet.

⁵⁴⁵ De todas formas la posibilidad de grabar no es la solución definitiva. Los narradores españoles Félix Calatayud y Pablo Pérez afirman irónicamente que “una grabación no puede ser más que la radiografía de un cuento” y que en ella se echan de menos “el calor, la presencia, la mirada, el gesto...” (Calatayud y Pérez, 2000: 22). Por otra parte, J. C. Bouvier ha puesto de manifiesto cómo los estudiosos tienden a pasar a lo escrito las

únicamente de ese nivel de la obra folclórica y oral⁵⁴⁶:

la transcripción se ha hecho de forma sumamente fiel, conservando las expresiones, los dialectalismos, los vulgarismos, la sintaxis y el estilo oral del discurso de nuestros informantes. En muy pocas ocasiones hemos suprimido alguna repetición evidente, o hecho cualquier otra intervención en el texto. Nuestro propósito ha sido el que detrás de la letra de estos cuentos se transparentase, sin las adulteraciones y manipulaciones tan habituales en este tipo de literatura cuentística, el discurso puro de sus transmisores (Rubio Marcos, 2002: 77).

grabaciones para poderlas analizar, desechando así parte de la información. Además, afirma Bouvier, las grabaciones no informan ni sobre el contexto situacional de la narración (pueden estar presentes unos asistentes mudos, cuya presencia influya o censure la producción del informante o puede instaurarse una interacción especial entre los dos *actores* de la encuesta), ni sobre su contexto sociocultural y “une production orale est incompréhensible et en tout cas inanalysable si on ne peut pas se référer aux données sociales et culturelles qui l’imprègnent et l’informent” (Bouvier, 2003: 263).

⁵⁴⁶ Sobre los escasos cambios en el discursos de los folcloristas españoles a lo largo de más de un siglo, véase Díaz G. Viana (1999). A título de curiosidad y sin ánimo de menospreciar una labor de recuperación de la tradición oral andaluza y de acercamiento de ésta a los adolescente que me parece encomiable, haré referencia a A. Roldán García del Seminario Permanente de tradición oral del C. P. *Juan Valera* de Cabra que sigue recomendando los consejos que daba Alejandro Guichot, en 1922, sobre recogida de datos: “Hay que suprimir en la consignación escrita las repeticiones tan frecuentes, las muletillas tan repetidas, muchos detalles inútiles, que *son productos de las idiosincrasias, de la natural incongruencia, de los defectos fisiológicos y espirituales de los narradores incultos*” (Guichot, 1922, citado por Roldán García, 1999: 181).

Una vez más la preocupación se dirige a los giros, las reiteraciones⁵⁴⁷, las formas y la espontaneidad del lenguaje del *pueblo*, que, en la mejor tradición romántica, es “más artista que nosotros, y [...] nosotros no somos quiénes para enmendarle la plana” (Rubio Marcos, 2002: 77), sin que asome la idea, como pensaba el recopilador auvernés H. Pourrat, de que publicar los cuentos *tel quel* es un error⁵⁴⁸ y la verdad literal puede

⁵⁴⁷ Sobre el problema de las repeticiones, rasgo distintivo de la expresión oral que los transcriptores de cuentos orales suelen enmendar, escribe J. M. de Prada Samper, al presentar los criterios seguidos en su antología de relatos bosquimanos: “La única manera de respetar por completo las reiteraciones tal y como aparecen en el original hubiera sido disponer el texto en forma de líneas cortas y en estrofas, como si de un poema se tratara. Al fin y al cabo, toda narración oral hecha con intenciones artísticas se articula en una forma de prosa rítmica. Como ha dicho el poeta y traductor canadiense Robert Bringhurst un mito narrado de viva voz no es otra cosa que “música hablada” (Prada Samper, 2001: LV-LVI). Desde la lingüística, C. Blanche-Benveniste afirma si se alinean los fragmentos de la producción oral dándole aspecto de poema “la lectura será más fácil” (Blanche-Benveniste, 1998: 23), ya que, si los enunciados escritos tienen una organización lineal según el eje sintagmático (mientras el eje paradigmático es sólo latente), en la producción oral es característico encontrar una acumulación de elementos paradigmáticos, un procedimiento que en lo escrito suele explotar la poesía. Los italianos F. Fiaschini y A. Ghiglione afirman a propósito de su transcripción del espectáculo *Tracce*, de Marco Baliani: “Sulla carta quello che nel fluire della voce era ritmo appare in una prospettiva letteraria anacoluto, ripetizione, scarto sintattico, discordanza grammaticale. Tanto che, come curatori, mentre trascrivevamo il testo dalla registrazione che Marco aveva fatto per noi, la prima tentazione è stata quella di “correggere”, di rendere “leggibile”. [...] Si tratta, nella scrittura come nella lettura, di assumere invece una diversa prospettiva: quella drammaturgica, in cui le parole sono tracce di azioni di corpi viventi. Come la poesia, il racconto teatrale si legge con l’orecchio, risuona. [...] Le ripetizioni diventano un ritmo che incanta e seduce dentro ai tempi del racconto” (Fiaschini y Ghiglione, 1998: 33). J. C. Bouvier ha puesto en evidencia que el procedimiento de la repetición es, en cualquier caso, constitutivo del cuento popular, sea cual sea su código de producción, y que hay convergencias entre oral y escrito sobre todo “dans l’exercice du jeu verbal provoqué par l’accumulation de sonorités identiques” (Bouvier, 1987: 328).

⁵⁴⁸ Según Pourrat, “Se trata de construir una versión escrita lo más viva y lo más próxima posible de la que él ha escuchado” (Alfaro Amieiro, 1991: 39). N. Belmont cita

matar la verdad literaria en el cambio de código (Alfaro Amieiro, 1991: 38). En la misma dirección, C. Lavinio, analizando el trabajo de V. Imbriani y G. Nerucci, que recopilaron cuentos de la región de Toscana, ha puesto de manifiesto que las versiones de Nerucci muestran una mayor mimesis con el estilo narrativo oral, una mayor tensión hacia la oralidad que los documentos de Imbriani, a pesar de que éste último fue absolutamente fiel a las versiones recogidas, mientras Nerucci sometió sus cuentos a un proceso de reelaboración que escandalizó a sus colegas positivistas⁵⁴⁹ (Lavinio, 1993: 32-40).

Por otro lado, es evidente que el proceso de recreación del cuento sustrae al lector la información sobre el ritmo y los ecos presentes en la

estas consideraciones de Pourrat sobre la transcripción de cuentos: “Bisogna che la mimica, le pause, i mutamenti di tono siano presenti, attraverso una certa figura del linguaggio, attraverso il ritmo [...]. Bisogna che la forma, che un certo sapore interiore, conferiscano alla cosa scritta il gusto vivo di campagna della cosa parlata” (Belmont, 2002: 33). De hecho Pourrat recogió centenares de cuentos, pero se negó a publicar muchos de ellos y sólo recientemente una parte de su trabajo ha visto la luz gracias a la edición de B. Bricout (Pourrat, 1989). Como Nerucci, también el auvernés fue criticado, hasta épocas recientes, por su falta de fidelidad al texto recopilado: R. Pinon (1965: 22) califica como mediocre su *Trésor des Contes*.

⁵⁴⁹ En la introducción a su recopilación *Sessanta novelle popolari montalesi*, Nerucci reconoce que ha retocado por lo menos algunos cuentos como si se hubiera sentado “nella ciscranna intorno al focolare rustico a raccontar novelle alla brigata; molto più poi che le novelle non sono punto stereotipate nella mente e nella bocca di chi le sa: qual le narra in una guisa, quale in altra; qual le accorcias e quale le allunga: neppure l’istesso narratore adopera identiche parole ogni volta che ripete la novella” (Nerucci, 1977: LVII-LVIII). En cambio, Imbriani y Pitre seguían los principios de M. Müller, según quien “un collettore, il quale ritocchi e abbellisca una novella, andrebbe frustato” (Fedi, 1977: X-XII).

narración original, borrando elementos propios del nivel *poema*. Quisiera señalar que una reciente recopilación de cuentos del Rif, en la que se siguen criterios de fidelidad al *texto*, demuestra la preocupación por reflejar en la transcripción algunos componentes de la *performance* del narrador⁵⁵⁰ aplicando el criterio siguiente:

hemos añadido algunas acotaciones entre ángulos “<>” para indicar tonos, movimientos, o acciones de la cuentacuentos que de ningún modo desplegaban en la mente del lector las palabras escritas; al fin y al cabo, emplear estas convenciones de las piezas teatrales escritas está muy justificado, pues en cuanto a los elementos teatrales puestos en juego entre Dario Fo soltando un monólogo en escena y Mahjouba [una de las informantes] tirada en la esterilla de su casa hay muy poca diferencia (Boughaba Maleem, 2003: 11).

Según varios narradores consultados, sería muy acertado que este empleo de la acotación teatral se difundiera entre los transcriptores de relatos orales, de forma que pudieran ser conocidos los repertorios

⁵⁵⁰ En las notas de la recopilación de Pitré se encuentran a veces indicaciones de este tipo: “La narratrice alzava la mano quasi indicando la polizzina” (Pitré, 1985: 2), “la novellatrice accompagnava questa parola con un gesto ironico” (Pitré, 1985: 8), etc. Además Boughaba Maleem presenta en el libro una nota biográfica de cada informante en la que se ofrecen también aclaraciones y comentarios sobre el estilo narrativo de cada una, una grata novedad con respecto a las escuetas indicaciones de la casi totalidad de los recopiladores de cuentos tradicionales que se limitan a nombre, apellidos y lugar de residencia de sus informantes, añadiendo a veces la indicación de su edad y profesión, pero considerándolos, en el fondo, meros soportes pasivos.

extraverbales⁵⁵¹, que en la comunicación literaria escrita “gracias a un proceso de metamorfosis están presentes a través de la creación y la recreación de los personajes de los textos” (Romera, 1994: 206) y que, en cambio, quedan excluidos de la transcripción fiel de una obra oral. Además, como subrayó Aurora Milillo, en la cultura folclórica la voz que narra utiliza “forme parlate, intonate, cantilenate, talvolta cantate” (Milillo, 1977: 14) y la escritura borra por completo estas diferencias, que pueden ser decisivas para el estilo del cuento.

2.2.3 Procedencia geográfica de los cuentos narrados

Entre los *nuevos narradores* que cuentan tradición oral encontramos una tendencia muy marcada a relatar cuentos de *su tierra*, más que historias exóticas, así que, como es previsible, en el repertorio de

⁵⁵¹ Para todo lo relacionado con la comunicación no verbal, cf. Poyatos (1994a, 1993b y 1994c). Para criterios de transcripción que reflejen los códigos extraverbales, véase Blanche-Benveniste (1998: 55-64); Payrató (1995), que subraya la necesidad de admitir que se transcribe en función de lo que se pretende analizar; Poyatos (1994c: 163-195), que propone una nueva tipología de signos de puntuación que den cuenta de la prosodia y otras características de la vocalidad; Yús Ramos (1997: 89-104), etc.

los contadores españoles actuales se encuentran todos los cuentos más conocidos en la tradición hispánica: *Blancaflor* o *La hija del diablo*⁵⁵² (contado por Cébel), *Juan el Oso*⁵⁵³ (contado por Miguel Ángel Sevillano y Carles García), *Juan Soldado*⁵⁵⁴ (contado por Mercedes Carrión⁵⁵⁵) *Las tres naranjas*⁵⁵⁶ (contado por Roser Ros, Albert Estengre y Antonio González⁵⁵⁷ del grupo *La Carátula*), *Yo dos y tú uno*⁵⁵⁸ (contado por Brigitte Arnaudès), *Las bodas del tío Perico*⁵⁵⁹ (contado por Antonio

⁵⁵² Junto con *Juan el Oso*, otro cuento de difusión mundial, es uno de los cuentos tradicionales ya documentados en el Siglo de Oro (Chevalier, 1999a: 20). Se han estudiado los paralelismos entre el cuento de Blancaflor y el mito de Medea, mientras que N. Belmont sugiere una lectura del mito de Orfeo al revés (Belmont, 2002: 146-153). Para la catalogación de los cuentos tradicionales españoles véase Camarena y Chevalier (1995, 1997, 2003a y 2003b); puede resultar útil también Amores (1997).

⁵⁵³ AT301B. Sobre este cuento véase Amores García (2002).

⁵⁵⁴ AT326A, por lo menos la primera parte del cuento, mientras la segunda corresponde a AT330.

⁵⁵⁵ En un caso concreto de dinámica entre oral y escrito, esta narradora afirma haber elaborado su versión a partir del cuento que le escuchó a su abuela en la infancia pero integrándolo con el texto escrito por *Fernán Caballero* (1994: 155-164).

⁵⁵⁶ AT408, difundido sobre todo en la Europa meridional. A. M. Espinosa llegó a contar 74 versiones hispánicas (Rodríguez Almodóvar, 2002: 300).

⁵⁵⁷ Antonio González no ha participado en la encuesta, pero pude escuchar una muy lograda versión suya del cuento de *Las tres naranjas*, en el espectáculo *Pavana de amor y muerte* que el grupo *La Carátula* presentó en la sala *Triángulo* de Madrid, en abril de 1993.

⁵⁵⁸ AT1365D. Cuento misógino

⁵⁵⁹ AT 2030B.

Rodríguez Almodóvar) y *El medio pollito*⁵⁶⁰ (contado por Reyes Guijarro, Carles García, Ana Cristina Herreros y Antonio Rodríguez Almodóvar).

Sin ser un cuento de gran arraigo en España⁵⁶¹ varios narradores cuenta *Barba Azul*⁵⁶² en versiones tradicionales⁵⁶³ o literarias⁵⁶⁴, tanto que

⁵⁶⁰ Rodríguez Almodóvar apunta que *Las bodas del tío Perico* “es probablemente el cuento más popular de entre los populares, y acaso el más extendido en todo el mundo” (Rodríguez Almodóvar, 2002: 313), mientras que *El medio pollito* (AT715) es “como una síntesis de todos los cuentos populares” (Rodríguez Almodóvar, 2002: 314). Según los estudios de R. S. Boggs, este último cuento tiene un claro origen castellano (Thompson, 1979: 121).

⁵⁶¹ En la recopilación de Rodríguez Almodóvar (1982-83) se incluye el cuento *La mano negra*, cuyo motivo principal coincide con el de *Barba Azul*, aunque contiene otros más propios de *La Bella y la Bestia*. El cuento de *Barba Azul* tiene, en cambio, una difusión extraordinaria en el planeta, desde Noruega a Palestina, en Puerto Rico o en comunidades esquimales (Thompson, 1979: 62-63).

⁵⁶² AT311, para las versiones populares difundidas en Europa, Asia y África, o AT312, si se trata de versiones basadas en el cuento que publicó C. Perrault en su obra *Contes de Ma Mère l'Oye* (1991). Este relato parece encontrarse en un juego cruzado de préstamos entre lo culto y lo popular, ya que, según algunas fuentes, Perrault, además de fingir una supuesta oralidad de partida simulando haber oído los cuentos de su hijo, quien, a su vez, los habría escuchado a una vieja nodriza (Jolles, 1972: 181), simulación que escondía el hecho de haber oído él personalmente los cuentos de viejas campesinas de la Île-de-France y de la Champagne o haberlos leído en los libritos de los vendedores ambulantes (Zemon Davis, 1980: 333), para *Barba Azul* se inspiró en una canción popular, sobre un asesino de mujeres, difundida en toda Europa (Dekker, 2001: 49). Sobre la posición de los cuentos de Perrault entre la tradición oral y la cultura escrita, véase Soriano (1968).

⁵⁶³ R. Ros cuenta la versión italiana *Naso d'argento* (Calvino, 1968: 98-107) y B. Arnaudès una versión francesa de *La barbe bleue*, de B. de la Salle (Gougau y de La Salle, 2002: 215-227).

⁵⁶⁴ Sobre todo la versión de Angela Carter *La cámara sangrienta* (1991), en la que se han inspirado M. Carrión, L. Vega y la uruguaya Jackeline De Barros. Los cuentos de hadas, en general, han ejercido una gran influencia sobre muchas escritoras contemporáneas, sobre todo de habla inglesa, pero también españolas como Carmen Martín Gaité (véase Fernández Rodríguez, 1997 y 2001). Sobre reescrituras del tema de

la edición de 2002 del Festival *Un Madrid de Cuento* se abrió con un espectáculo colectivo con distintas propuestas narrativas sobre este único cuento, que Calvino definió como el “prototipo di tutti i racconti del terrore” (Calvino, 2001: 154) y que, en general, representa una “inagotable fuente de inspiración para artistas de ambos géneros y de placer para todo tipo de público” (Fernández, 1997: 11). También en Italia, Ascanio Celestini ha creado una versión muy personal del cuento, en la que, dejando que, de todas formas, sea perfectamente reconocible cuál es la fuente de inspiración, el narrador mezcla varios motivos propios de otros cuentos (el final, por ejemplo, utiliza la treta del gato con botas en su duelo con el ogro) y transforma al pérfido protagonista, de nombre tan característico, en

Lucifero Magnagatti, aristocratico, industriale, deputato della repubblica e cavaliere del lavoro, proprietario di terre e di boschi, costruttore di strade e città (Celestini, 2002a: 61)

Con esta presentación, que lo sitúa a medio camino entre la realidad y el universo de lo maravilloso, Lucifero Magnagatti no necesita que una

Barba Azul recordamos también a Margaret Atwood y su obra *El huevo de Barba Azul* (1990).

barba azul o una nariz de plata⁵⁶⁵ nos pongan sobre aviso con respecto a su maldad.

Según Aurora Milillo (1977: 32), los tipos de cuentos más difundidos en Italia son: la Cenicienta⁵⁶⁶ (AT510), la mujer que va en busca del marido perdido⁵⁶⁷ (AT425), el héroe que viene de lejos, mata el dragón y se casa con la princesa⁵⁶⁸ (AT300 y 303), la novia cambiada (AT403), la esposa repudiada (AT707), las tres naranjas (AT408) y Garbancito (AT700). Como se ve la selección italiana coincide sólo en un cuento con la española y éste pertenece al espectáculo *Cecafumo* de Ascanio Celestini.

⁵⁶⁵ Se trata de una versión piamontesa del cuento (ya recordada para el repertorio de Roser Ros), en la que el protagonista en lugar de la característica barba color añil tiene una nariz de plata. Cf. Calvino, 1968: 98-107.

⁵⁶⁶ Se trata de uno de los cuentos populares de mayor difusión. La primera versión escrita es china y se remonta al siglo IX, mientras que en Europa la primera redacción fue la de G. Basile (*Lo cunto de li cunti*, I, 6). Cf. Dekker *et alii* (2001: 87-93). Existen varias versiones musicales (de Prokofiev, Rossini, Strauss, etc.), entre las cuales se encuentra el melodrama en dialecto napolitano *La gatta Cenerentola* del etnomusicólogo y director teatral Roberto De Simone, que tuvo mucho éxito en Italia en los años setenta. Cf. Roberto De Simone (1999).

⁵⁶⁷ Se trata del cuento popular que recoge el mito de Amor y Psique, narrado por Apuleyo en las *Metamorfosis* (2002: 161-237). Giosuè Carducci (Valdicastello, Lucca 1835 - Bolonia 1907) lo cita, como paradigma de cuento tradicional, en la famosa poesía *Davanti San Guido* en los versos 89-100. Cf. Carducci (1942).

⁵⁶⁸ También presenta fuertes analogías con un mito (el de Perseo) y con algunas obras altomedievales (Cf. Dekker *et alii*, 2001: 441-444). En Italia aparece en las obras de Basile y Straparola.

En algunos narradores se aprecia la voluntad de transmitir cuentos procedentes de su realidad regional o autonómica, como es el caso del repertorio, por ejemplo, del canario Ernesto Rodríguez Abad, entre cuyos relatos se encuentran cuentos y mitos de las islas afortunadas, o de las narraciones del *romagnolo* Luigi Dadina, que, como se recordará, además de utilizar cuentos e historias de la Romagna, hace revivir la figura del narrador tradicional de su región. En muchos casos, el cuento cobra su valor gracias al uso de la lengua o del dialecto local y el contar se transforma en un ritual de celebración *identitaria*⁵⁶⁹ (Pelen, 1991: 128).

A pesar del auge de lo *étnico* en otros ámbitos artísticos, no es extraño que haya menos narradores que cuenten historias procedentes de otras culturas⁵⁷⁰, puesto que en estos casos se suele desconocer el significado que tiene el cuento dentro de su contexto cultural⁵⁷¹ y el valor simbólico de las imágenes que aparecen en el relato. J. Pasquet, un *nuevo narrador* canadiense, que tiene en su repertorio cuentos *inuit* sin

⁵⁶⁹ Sobre lengua y recursos identitarios, véase Matera (2002: 79-83).

⁵⁷⁰ Entre ellos, según las afirmaciones de los narradores encuestados, encontramos cuentos procedentes de Italia (*Pedrito Pedrón, La hija del Sol*, ambos recopilados por I. Calvino), de Sri Lanka (*El jalmeso*), de Filipinas (*La historia sin fin*), así como cuentos de la tradición oral africana (*La liebre y el baobab*)

⁵⁷¹ Sobre la importancia del contexto en la significación de una forma folclórica cf. Bauman (2002: 100-104) y Vansina (1966, 199-200), entre otros.

pertenecer a ese grupo étnico, afirma que hay muchos cuentos de esa cultura que él no puede contar:

des récits que je pouvais effectivement recevoir, lire, intégrer, redire, sauf qu'en le redisant, ma parole ne s'appuyait pas sur une compréhension suffisante de la culture dont ils sont issus. Je peux dire sans problème certains récits quand ils touchent à l'universel, mais le récits qui contiennent des symboles qui ne m'appartient pas, qui ne sont pas dans ma culture, je ne peux pas me les approprier (Pons, 2001: 52).

En este campo, Pietro Tartamella representa una excepción, ya que este contador, de origen siciliano, cuenta para un público infantil disfrazado de indio norteamericano⁵⁷² y tiene un vasto repertorio especializado en historias de esa cultura, por la que desde niño sintió una gran fascinación (Valentino Merletti, 1998: 80).

⁵⁷² Cf. las fotos de presentación del “raccontastorie della tenda indiana” en http://www.cascinamacondo.com/site/articolo.asp?id_famiglia=55.

2.3 Las fuentes literarias escritas

2.3.1 Oralización del texto y derechos de autor

Si no es fácil devolver a la oralidad un cuento tradicional encontrado en una recopilación, mucho más complicado es adaptar un cuento concebido como expresión de la literatura escrita y, sin embargo, Francisco Garzón constata que los relatos literarios predominan numéricamente sobre los cuentos populares en el repertorio de los *nuevos narradores* latinoamericanos y españoles (Garzón, 1995: 65-71). Por otra parte, la *oralización* de textos escritos no es un fenómeno nuevo⁵⁷³, como afirma F. Salazar a propósito del *Romancero*:

⁵⁷³ En su estudio sobre la cultura popular francesa del siglo XVI, N. Zemon Davis pone de manifiesto que “la lettura dei libri non solo non soffoca la cultura orale, ma può anzi fornire nuovi argomenti di discussione” (Zemon Davis, 1980: 283). En las veladas rurales, si alguien sabía leer, la lectura en voz alta se intercalaba en las narraciones orales. Se trataba, evidentemente, de una lectura *sui generis* puesto que el lector tenía que traducir el texto a un dialecto comprensible para sus oyentes (Zemon Davis, 1980: 270.271). Por su parte, R. Schenda propone cinco lugares en los que solían producirse, en los siglos XVIII y XIX en Europa, procesos de contaminación entre narrativa oral y escrita: la familia, la iglesia, la escuela, el lugar de trabajo y la plaza (Schenda, 1982). Por lo que concierne a épocas más cercanas, J. Goytisolo ha escrito un breve artículo en el que analiza la amplia gama de situaciones entre el analfabetismo y la cultura escrita que caracterizaba los *halaiquis*, los narradores de la *halca* de la plaza de Xemáa el Fná, en Marrakech, hace un cuarto de siglo: “en la plaza de Marrakech, había y hay aún narradores y rapsodas semianalfabetos, dueños de una rica tradición oral basada a veces en textos escritos y codificados, y otros que se servían y sirven de la cultura gráfica para inyectar nueva vida a sus relatos” (Goytisolo, 2001: 13).

es un hecho constatado que [...] la transformación, o el paso de los textos de discurso escrito a textos de discurso oral, es una ocurrencia ordinaria y debe entenderse como el proceso mediante el cual objetos lingüísticos, producidos desde y para la escritura (afinando, textos fijos y cerrados), cambian de naturaleza y pasan a ser otra clase de objetos: textos de memoria oral-auditiva (Salazar, 2003: 193).

La estudiosa subraya que, a pesar de lo anterior, el proceso de metamorfosis de lo escrito a lo oral no ha sido advertido ni estudiado, así que muy poco se sabe sobre el camino que recorre un texto escrito a través de la memoria hacia la oralidad, experimentando “un verdadero cambio sustancial que altera la propia naturaleza del objeto cambiado” (Salazar, 2003: 194). Sobre este tema, la gran mayoría de los narradores se declaran de acuerdo con Magdalena Labarga cuando escribe: “No respetar las palabras del autor es una obligación de quien cuenta, en beneficio de vivir el momento presente con el público” (Labarga, 1993: 14). En la misma línea, S. Cone Bryant, en su manual, dedicó un epígrafe a lo que ella definió “las ventajas del narrador sobre el autor”, es decir, el gesto y la entonación en lugar de la sola palabra y escribió que al narrador “para plasmar una imagen le bastará un verbo en lugar de una frase entera y un adjetivo apropiado o una pausa en el momento adecuado ocupan el

lugar de la palabra”⁵⁷⁴ (Cone Bryant, 1995: 96). R. Abecera, un narrador francés, que, curiosamente, no rechaza la idea de que, en algunos casos, el narrador repita de memoria el texto de un relato de un autor moderno o contemporáneo, establece una comparación entre las adaptaciones cinematográficas y las versiones orales de narrativa escrita, afirmando:

cela suppose une ré-écriture absolue, qui engage le “translateur” comme créateur à part entière, avec les risques personnels qui sont attachés à cette place. C’est dire que passer d’une matière à l’autre c’est trahir beaucoup, mais bien moins que si l’on se contente d’un décalque, qui affadit et fait disparaître toute écriture. Les éléments multiples, polyphoniques, dirai-je, d’un texte, ne peuvent se faire entendre, lorsqu’on passe d’un médium à l’autre, que si on installe une autre polyphonie, qui, elle, utilise à fond les codes, vocabulaire et syntaxe, dans leurs diverses combinaisons, du nouveau médium (Abecera, 1991: 177).

⁵⁷⁴ Véase también Henri Gougaud “le conteur dispose d’outils plus immédiatement efficaces que l’écrivain: outre ses mots et ses phrases, son timbre de voix, sa conviction, son regard, sa présence. L’écrivain, lui, ne dispose que de quelques signes noirs sur une feuille blanche!” (Calame-Griaule, 1991: 187). En estas orgullosas reivindicaciones de la superioridad de la palabra oral sobre la palabra escrita rebrota una larga tradición de desconfianza hacia la escritura que, en la cultura occidental, nace con Platón (los famosos pasajes del *Fedro* sobre la invención de Teuth) y que existe también en otras culturas (Barthes, 2002: 100; Calvet, 2001). Asimismo la cultura popular, rebelándose contra el prestigio de la cultura alta y escrita, a veces ha expresado cierto desprecio hacia lo escrito, como, por ejemplo, en esta adivinanza italiana: “Sa tante cose e non sa parlare, ha tante ali e non può volare” (Lapucci, 1986: 78), cuya solución es evidentemente “el libro” y en la que vibra una nostalgia por el prestigio de las “palabras aladas” de las Musas homéricas y hesiodeas.

De todas formas, el primer problema que tiene que plantearse un narrador que decida contar un relato literario es, en el caso de autores vivos o de obras sujetas a la legislación de la propiedad intelectual, el tema de los derechos de autor, un fenómeno relativamente reciente⁵⁷⁵ con el que no tuvieron que enfrentarse los narradores tradicionales, aun cuando utilizaban materiales que en origen pertenecían a lo escrito. Sin embargo, la polémica sobre la propiedad intelectual es antigua y encontramos cuentos que lo testimonian, como el relato italiano sobre la dura reacción de Dante Alighieri contra un herrero que, al declamarlos, estropeaba unos versos de la *Divina Commedia*⁵⁷⁶.

Por ahora, en España, la *S.G.A.E.* no aplica ningún tipo de control sobre los espectáculos de narración oral, como, en cambio, ocurre en

⁵⁷⁵ Si la primera legislación sobre propiedad intelectual es inglesa y se remonta al siglo XVIII, en España no se sintió la necesidad de establecer una norma jurídica sobre derechos de autor hasta finales del siglo XIX (con la ley del 10 de enero de 1879).

⁵⁷⁶ Puede leerse una versión en el cuento CXIV del *Trecentonovelle* de F. Sacchetti (Sanga, 1982: 31-32) y otra, popular, en una recopilación de C. Lapucci (1986: 223-24). La historia es la siguiente: un día Dante estaba paseando por una calle cuando oyó desde lejos el martilleo de un herrero trabajando en su taller. Al acercarse, el poeta se dio cuenta de que el herrero mientras trabajaba recitaba unos versos de la *Divina Commedia*, pero los repetía tan mal que eran casi irreconocibles. Dante, sin decir nada, entró en el taller y empezó a desordenar los instrumentos del herrero y a estropear algunos de sus trabajos. El herrero reconoció al poeta y, asombrado, sólo acertó a preguntarle “¿Por qué estropeas mis instrumentos y mis trabajos?” “Y tú ¿por qué estropeas mis versos y mis tercetos?”. G. Sanga ha señalado que en la obra de don Juan Manuel aparece una historia muy parecida, que tiene como protagonistas a un zapatero (otro artesano) y un caballero autor de una canción (Sanga, 1982: 32-34).

Italia, Argentina⁵⁷⁷ y Uruguay, países en los que los controles son estrictos, por lo que los contadores se han visto en parte obligados a ser autores de los textos que narran, para evitar trámites engorrosos y costes muchas veces desproporcionados con respecto a los beneficios. En cambio, como se verá más adelante, muchos *nuevos narradores* españoles utilizan o hacen versiones de cuentos literarios contemporáneos, sin pagar por esto a los autores de los relatos en cuestión. Este fenómeno puede ser la manifestación de uno de los aspectos novedosos de la actual vuelta a la oralidad, que, según B. Gentili y C. Catenacci, “tenderebbe a produrre in sostanza quella cultura collettiva e anonima che elimina le nozioni di autore e di testo tipiche della cultura alfabetica” (Gentili-Catenacci, 1996: 287). Hay que señalar que, aunque la figura autorial es muy débil en las culturas orales⁵⁷⁸, éstas disponen de un recurso que permite que el nombre del autor no se pierda: basta incorporarlo dentro del texto mismo, como

⁵⁷⁷ Véase Padovani (2004).

⁵⁷⁸ Paul Zumthor notó cómo en cualquier producción oral el que cuenta es el *performer*, como se nota en la música: “en nuestra práctica ordinaria, no menos que en las antiguas civilizaciones orales, se asocia espontáneamente una canción al nombre del que la ejecuta [...]. Remitirse al autor es erudición de letrado” (Zumthor, 1991: 220-221).

firma explícita o camuflada⁵⁷⁹; sin embargo se trata de un procedimiento que, por obvias razones, no es fácil de aplicar a la narrativa oral.

2.3.2 Posición de algunos autores literarios

⁵⁷⁹ Cf. Koch (1986), Portelli (1992: 26) y Zumthor (1991: 222).

Dejando a un lado las cuestiones legales⁵⁸⁰, resulta interesante preguntarse cuál puede ser la posición teórica de los escritores respecto a la *oralización* de relatos pertenecientes a la literatura escrita. Como ejemplo he escogido a dos autores que, por un lado, han escrito y aprecian el género del cuento en todas sus facetas y, por el otro, han tenido acceso en su infancia a la tradición oral. Se trata de José María Merino y Suso de Toro, ambos gallegos, que mantienen posiciones enfrentadas sobre el tema.

⁵⁸⁰ No es éste el lugar en el que tomar posición sobre el sistema legal que regula los derechos de autor, pero quisiera recordar una afirmación de J. Monleón: “El texto se introduce sin problemas en el derecho de propiedad, en los registros, en las herencias [...]. El texto tiene autor conocido, individualizado, al que cabe tratar como a esos generales que, según las historias, son los únicos que ganan o pierden las batallas. En cambio la teatralidad es, a más de incontrolable, un valor de propiedad colectiva que, además, asume la fugacidad de la representación, su inserción en un tiempo social preciso” (Monleón, 1988: 213). Además, en el ámbito de la narración oral, J. M. Massié nota que, gracias a la legislación sobre la propiedad intelectual, muchas veces un escritor llega a ser el *propietario* de cuentos de tradición oral que él ha transcrito o reescrito (Massié, 2001: 85). Según la ponencia de Jacqueline. De Barros en las jornadas *Madrid Cuenta* es lo que ha pasado en Uruguay con muchos materiales de tradición oral que Eduardo Galeano ha refundido en sus obras. De todas formas, en un futuro próximo, también un narrador oral que cuente relatos tradicionales deberá tener en cuenta las normativas para la protección de las *expresiones del folclore* (para una definición de las mismas véase el texto de la Convención de la UNESCO para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial), normativa que se está desarrollando en el ámbito de los derechos de autor, según las informaciones de la ponencia de Agustín González, *La protección de la creación anónima: entre el derecho de patentes y el derecho de autor*, en el Seminario *El patrimonio cultural inmaterial*, celebrado en la UNED, del 26 al 28 de abril de 2004. Véase también la sección sobre conocimientos tradicionales y folclore en la página web de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: <http://www.wipo.int/tk/es/cultural/background/index.html>

José María Merino, prolífico escritor de cuentos⁵⁸¹ y autor de importantes antologías de cuentos literarios y leyendas⁵⁸², defiende que

lo único que une al cuento popular y al cuento literario es que ambos pertenecen al ámbito de las ficciones inventadas por el ser humano para dar orden, mediante la imaginación, a la confusión del mundo real. En su morfología, ambos productos narrativos son totalmente dispares, y es de lamentar que el cada vez más extendido gremio de los llamados “cuentacuentos”, sustitutos de las abuelas de antaño, y por otra parte beneficiosos a la hora de despertar entre los más –y menos- jóvenes el interés por la ficción popular, suela reducir ambos a la misma fórmula (Merino, 2002: 7-8).

Este autor niega en rotundo la posibilidad de que un relato escrito pueda ser contado oralmente⁵⁸³, a menos que uno se limite a “leerlo o recitarlo de memoria, pues de otra manera se lo está traicionando radicalmente”

⁵⁸¹ Entre la producción cuentística de Merino merece la pena recordar *50 cuentos y una fábula* (Merino, 1997), libro en el que ha incluido muchos relatos pertenecientes a obras anteriores. Para su reflexión teórica sobre el cuento, véase *El cuento: narración pura* (Merino, 1993).

⁵⁸² Como *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano* (Merino, 1998) o *Leyendas españolas de todos los tiempos: una memoria salvada* (Merino, 2000).

⁵⁸³ Baquero Goyanes incluía entre las características del cuento literario el hecho de que el tema de éste pudiera ser contado: “cualquier lector del antes citado *¡Adiós cordera!* puede resumir oralmente el relato, contarlo ante un auditorio, y a poca habilidad que tenga, es muy probable que logre provocar cierta emoción, que nunca podrá ser la suscitada por la lectura misma del cuento, pero que revela con suficiente claridad cómo gran parte de la fuerza del relato reside en el hallazgo del tema” (Baquero Goyanes, 1998: 138). La narradora madrileña Alicia Martínez cuenta una muy lograda y emotiva versión del relato de *Clarín*.

(Merino, 2002: 8). El coruñés está tan imbuido de la superioridad de lo escrito sobre lo oral que, en las mismas páginas, no duda en reivindicar una labor de reelaboración de los cuentos orales⁵⁸⁴ para que éstos puedan ser transmitidos por escrito, dando por sentado que la traducción de códigos puede efectuarse en una única dirección⁵⁸⁵.

La postura de Suso de Toro, escritor polifacético entre cuyos intereses se encuentra también la narrativa breve, aunque ésta suele estar inserta en un marco más amplio⁵⁸⁶, es radicalmente distinta y, aunque puede estar en parte influenciada por el conocimiento directo que este

⁵⁸⁴ De hecho, muchos de los cuentos escritos por Merino tienen una deuda muy clara con los cuentos tradicionales en cuanto a trama y motivos narrativos. La presencia soterrada de la tradición narrativa oral en la obra de este autor ha sido subrayada por más de un crítico (Martín Nogales, 1994: 49; Carrillo, 1997: 125-130; Charcán Palacios, 2001: 267).

⁵⁸⁵ Escribe en cambio S. Loiseau en un capítulo titulado *Dégager le conte de l'écrit*: "Dire un conte ne saurait être confondu avec une récitation, fût-elle talentueuse de sa version écrite, [...]. Comme le résumait joliment Susana Azquinizer, conteuse professionnelle: "On n'écrit pas avec sa bouche". Aux nostalgiques des récits oraux "écrits" qui ont également leur raison d'être à l'école maternelle en tant que précurseurs, modélisateurs de la langue écrite, demeurent ouverts les vastes champs de l'histoire lue, voire du conte lu devant les enfants, de l'extrait littéraire lu. Pour rompre la gangue de la "littéralité", il est indispensable de lire le conte en faisant abstraction de la forme, du style de l'écrivain, opération d'autant moins aisée que certains textes, ciselés, retiennent par cela même qu'il va falloir éliminer" (Loiseau, 1992: 132-133).

⁵⁸⁶ Es el caso de *Tic-Tac* (Toro, 1996), *Círculo* (Toro, 1998) y *El pueblo de la niebla* (Toro, 2000). La primera ha sido, en parte, adaptada al teatro por Carlos Blanco, Cándido Pazó y José A. Porto, que han creado *Nano* (1998), un espectáculo "basado en la oralidad desbocada de un hombre que busca en las tabernas el escenario ideal para sus traumas, complejos e interrogantes" (Vieites, 2003: 172). La obra ha sido presentada en los espacios más diversos (incluso bares y pubs) con bastante éxito.

escritor tiene de la labor de algunos narradores orales, tiene mucho que ver con la concepción de la literatura y de la relación con el público propia del autor⁵⁸⁷. Reproduzco, con su consentimiento, algunas líneas de un correo electrónico de Suso de Toro:

Para mí no hay nada más hermoso que servir⁵⁸⁸ obras artísticas a la gente, especialmente a la gente que más me conmueve. [...] Por ese motivo y porque creo que la obra de arte se realiza totalmente cuando pasa a ser patrimonio de la gente, cuando pasa a la memoria colectiva, pues para mí que otro artista use mi trabajo para hacer sobre él el suyo me parece estupendo. [...] Para mí la literatura se realiza plenamente cuando deja de serlo, es decir cuando deja de ser litera, cuando deja de ser escrita. Cuando es cantada o pronunciada (de Toro, 18 de diciembre de 2003).

2.3.3 Posición de los narradores

En la encuesta para los narradores italianos, aparecía la pregunta “Ti consideri autore delle tue narrazioni anche quando hai usato come

⁵⁸⁷ Véase *Ten que doer. Literatura e identidade* (Toro, 2004), una recopilación de ensayos sobre la literatura y la función del escritor.

⁵⁸⁸ Poco antes el escritor afirma irónicamente que al haber sido camarero está acostumbrado a “servir a los demás”.

fonte un altro autore?”. Sólo dos de los narradores encuestados no han respondido con un sí más o menos rotundo: Mara Baronti, que cuenta sobre todo mitos o cuentos populares y afirma que se considera “l’ultimo anello di una lunghissima catena, autore dell’ultima versione di quella particolare narrazione” (cuest. I-3), y Pietro Tartamella que no se siente autor sino intérprete. Los otros catorce narradores, en cambio, han dado una respuesta positiva y, en seis casos, no han sentido la necesidad de dar explicaciones. Claudio Zanotto matiza que se siente autor “Nel caso di materiale della tradizione, ma negli altri casi ovviamente no, c’è un autore con tanto di diritti” (cuest. I-16). Los demás subrayan que los cambios realizados les autorizan a sentirse autores⁵⁸⁹. Marco Baliani, el narrador que, quizás, utiliza más materiales de procedencia literaria entre los artistas encuestados y, también, uno de los que se preocupa más abiertamente por cuestiones éticas, pone el acento en la operación de transformación que tiene que realizar el narrador más allá del trabajo de apropiarse de la historia, y afirma:

⁵⁸⁹ “Sì perché anche se il lavoro è ispirato all’opera di un altro autore, propone sempre un punto di vista originale, cioè il mio di narratrice” (Lucilla Giagnoni, cuest. I-9); “Sì perché le parole definitive non sono quelle dell’autore” (Giacomo Verde, cuest. I-14); “Sì perché comunque la storia è talmente stravolta e ad un certo punto ti appartiene così tanto che non può che essere tua” (Enrico Messina, cuest. I-11).

mi sembra che comunque sempre il narratore è anche il creatore della storia narrata: e questo anche quando il tema della racconto non è di sua creazione; accade infatti che il narratore operi una trasformazione adattando il racconto trovato (che questo sia uno scritto, oppure un film, oppure frutto di altre narrazioni orali non cambia il senso dell'operazione) a quel particolare medium comunicativo che è la voce narrante (cuest. I-2).

Puede ser interesante recordar una consideración de Laura Curino sobre la autoría de la obra teatral:

partiamo da qui: mia madre è sarta. La metafora più vicina a questo lavoro sul testo è quella del suo lavoro in sartoria, dove l'abito cresce a partire dal modello trovato sul giornale, il tracciato ricavato sulla carta velina, le misure del cliente, il peso, il colore della stoffa ... di chi è l'abito? Di chi l'ha disegnato e poi pubblicato? Di mia madre, che lo ha modificato? Delle lavoranti che lo hanno cucito? Della merciaia, che ha trovato rifiniture anche più belle dell'originale? In ogni caso l'abito, alla fine, deve piacere anche al cliente, che se lo porta via... da quel momento è suo (Curino, 1996: 15).

En el caso de una narración no entran en juego tantos personajes, pero está claro que el traje se lo lleva puesto el narrador y, si quiere que sus narraciones tengan éxito, tendrá que ser un traje perfectamente cortado a la medida. El autor literario pudo ofrecer el modelo, pero todo lo demás corre a cargo del narrador, con la ayuda, en algunos casos, de un director que lo ayude en la construcción de la dramaturgia narrativa.

Como se anticipaba en páginas anteriores, la situación española es bastante distinta a la italiana, la cuestión de la autoría no está aún muy definida⁵⁹⁰ y esto se aprecia en las contestaciones de la encuesta: sólo ocho personas se consideran autores, en el supuesto de haber utilizado como fuente un cuento de otro autor⁵⁹¹, mientras que once dicen sentirse meros transmisores o intérpretes⁵⁹². A parte de estas dos posiciones, que seguramente reflejan el tipo de trabajo realizado a partir del cuento-fuente, se encuentran cinco personas que evitan pronunciarse sobre el tema y once que, aun diciendo que no son autores, en el fondo reivindican algún tipo de autoría⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Cf. el debate entre los narradores españoles en la lista de discusión *cuentistas* a lo largo del primer semestre del 2005.

⁵⁹¹ Escribe Fernando Bercebal: “Como amante del teatro y pedagogo teatral, considero todo proceso creativo un proceso autoral. Sea su motivación la creación de un tercero o el propio acervo cultural del creador” (cuest. E-5); mientras que Miguel Ángel Sevillano afirma tajante “siempre eres autor de tus narraciones aunque fusiles un texto” (cuest. E-33).

⁵⁹² Carlos Berastegui asevera: “no llego a autor, sólo versionador” (cuest. E-4), al igual que Carlos Alba que se considera adaptador (cuest. E-1). Magdalena Labarga escribe: “si cuento algo de otro autor yo soy un puente, apasionado, pero puente” (cuest. E-20).

⁵⁹³ Lourdes Vega hace hincapié en un importante trabajo de creación (cuest. E-34), Brigitte Arnaudiès escribe “cuanto más afecto le pongo a *mis* cuentos, más me cuesta recordar al autor” (cuest. E-3); Marta Guijarro considera que “yo cuento mi visión de estos cuentos [...], que emociones me producen a mí” (cuest. 16). *Cristina Mirinda* y Ana Cristina Herreros hacen constar además el papel de coautor que tiene el público.

2.3.4 Selección de autores de cuentos utilizados para versiones orales

Analizando el repertorio de cuentos literarios, volvemos a encontrar el fenómeno del cuentista que narra relatos pertenecientes a la cultura a él más cercana: narradores gallegos que adaptan cuentos de Álvaro Cunqueiro (*Balbina da furcada, A voadora de Serantes, Tristán García, La bañera y el demonio*) y Alfonso R. Castelao (*O retrato, Vou contarvos un conto triste*), el catalán A. Estengre que utiliza un cuento infantil⁵⁹⁴ de Pere Calders (*Raspall*), el canario E. Abad que cuenta textos de Félix Hormiga (*El remo*) de Lanzarote, así como Peter Yde narra historias de su coterráneo Hans C. Andersen. Del parte italiana, puede citarse a Lucilla Giagnoni, que narra una adaptación de *La chimera* (Vassalli, 1992), una novela que se desarrolla en lugares cercanos a la residencia de esta narradora, o al *romagnolo* Luigi Dadina que ha

⁵⁹⁴ Entre los relatos que se citan a continuación hay algunos más que pertenecen a la literatura infantil o juvenil. He señalado con un asterisco cada caso, ya que se trata de un tipo muy determinado entre los cuentos de autor. Sin embargo esto no significa que las versiones de algunos de estos cuentos no sean contadas a un público adulto.

utilizado, para el espectáculo *Al placido Don*, materiales narrativos pertenecientes a la obra del boloñés Giulio Cesare Croce. Los autores españoles citados por los narradores españoles son, omitiendo los ya recordados, Gustavo Adolfo Bécquer (*La promesa*⁵⁹⁵), Martín Casariego (*Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero*), Miguel Ángel Fernández Pacheco (*El sultán y la doncella estrellada**), Fernando Lalana (*Un príncipe algo rarito**), Rosa Montero (*Mi hombre*), Quim Monzó (*La monarquía*), Raúl Ruiz (*Amor Cyrano*) y Daniel Sueiro (*Insomnio*), mientras son más numerosos los autores latinoamericanos cuyos textos sirven de base para los narradores orales: desde dos autores tan marcados por su producción cuentística como los argentinos Jorge Luis Borges⁵⁹⁶ (*La parábola del Palacio*) y J. Cortázar (*El pijama*), a los que hay que añadir su compatriota Haroldo Conti (*Perfumada noche*), el colombiano Gabriel García Márquez (*El ahogado más bello del mundo*⁵⁹⁷), pasando

⁵⁹⁵ La versión de este relato es de Victoria Gullón quien, con un procedimiento muy típico en sus narraciones, entremezcla el cuento con el *Romance de la Condesita*, también versionado por ella.

⁵⁹⁶ Autor que parece muy alejado del polo de la oralidad.

⁵⁹⁷ En los últimos años he oído varias versiones orales de este relato incluido en *La increíble historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (García Márquez, 1977: 47-56). La crítica ha puesto de manifiesto su carácter mítico (Alonso Veloso, 1999), factor que, sumado a la sencillez del tema y a la estructura circular, podría explicar la predilección de muchos narradores por este relato. Una de las versiones más

por Isabel Allende (*Cartas de amor traicionado*) y Ángeles Mastretta⁵⁹⁸, sin olvidar a los uruguayos Mario Benedetti (*Verdades on the rocks*) y Eduardo Galeano⁵⁹⁹ (*La alambrada, El conejo, La intrusa, Los nacimientos, 1976, en una cárcel de Uruguay: pájaros prohibidos*); a los que hay que añadir al nacionalizado mexicano Bruno Traven (*Macario, Los dos burros*) y a los también mexicanos Juan Rulfo (*La vida no es muy*

antiguas en España es la de Concha Real del grupo *Cuantocuento*, mientras A. Merino tiene una propuesta en la que el poblado caribeño imaginado por García Márquez es sustituido por una aldea en la costa gallega según un procedimiento de comarcalización, una forma de contextualización que a veces se utilizaba para los cuentos folclóricos (Martos Núñez, 1988: 37-38), que también emplea Manuel Sánchez Cerpa poniendo en relación el cuento con la costa de la bahía de Cádiz, sus costumbres y su oralidad. El mismo recurso aparece en otros narradores aplicado a otros cuentos: Reyes Guijarro lo utiliza para situar el relato *Tercera historia*, del italiano Guareschi, en el pueblo de Cantabria del que ella es originaria, mientras *Cristina Mirinda* ha ambientado un cuento urbano del también italiano S. Benni en el barrio madrileño de Cuatro Caminos, dando, en sucesivas versiones, siempre mayor protagonismo al desaparecido paso elevado. En *Sufrían por la luz*, el escritor Tahar Ben Jelloun recoge esta práctica de la narración oral y pone en boca del protagonista narrador una versión de la película de Buñuel *El ángel exterminador* (1962), ambientada en una mansión de Casablanca (Ben Jelloun, 2001: 172). Volviendo al cuento de García Márquez, hay que señalar su fortuna entre los narradores italianos, puesto que, en origen, era una de las narraciones seleccionadas por los actores de *Stabat Mater* como posibles alternativas a los monólogos del espectáculo (Marelli, 2004: 186).

⁵⁹⁸ Muchas narradoras (Marissa Amado, Mercedes Carrión, Martha Escudero, etc.) han incluido en su repertorio relatos del libro *Mujeres de ojos grandes* (1990), entre los que destaca *La tía Clemencia*. En Argentina, Ana M^a Bovo ha montado un espectáculo entero, *Por la vida de mis tías*, basado en los cuentos de Angeles Mastretta y aderezado con anécdotas familiares de la propia narradora (Bovo, 2002: 137).

⁵⁹⁹ Este autor tiene muchos estimadores entre los *nuevos narradores*, que a menudo cuentan relatos suyos, bien por su cariz de denuncia política o social, bien por el carácter mítico de muchas de sus narraciones, como es el caso de *El amor* (contenido en *Memoria del fuego. Los nacimientos*, Galeano, 1993: 10), un cuento en clave mítica sobre el descubrimiento del sexo por parte del primer hombre y la primera mujer.

seria en sus cosas) y Francisco Rojas González (*Las Rorras Gómez*), al guatemalteco Augusto Monterroso (*La honda de David*) y al venezolano Julio Garmendia (*Las dos Chelitas*). La literatura brasileña está representada por la escritora, de origen etíope, Marina Colasanti⁶⁰⁰ (*La esposa china*). Retomando el tema de la cercanía entre cuento y narrador, no es de extrañar que entre los autores seleccionados se encuentren casi exclusivamente escritores contemporáneos.

Considero sorprendente el número de autores italianos presentes en los repertorios de los *nuevos narradores* españoles. Nombrándolos en orden alfabético ya que la selección es extremadamente heterogénea, se cuentan relatos de Niccolò Ammanniti (*El zombie*), Stefano Benni (*Cruz roja* y *Beauty Case*) y muchos otros relatos de los libros *El bar debajo del mar* y *La última lágrima*), Giovanni Boccaccio (los cuentos III, 10 y VI, 4 del *Decamerón*), Alessandro Boffa (*No es oro todo lo que reluce*), Italo Calvino (*Todo en un punto*), Giovanni Guareschi (*Tercera historia*), Alberto Moravia (*De cómo la camaleona se volvió verde, azul, rosa...*), Luigi Pirandello (*El cabrito negro*), Roberto Piumini (*El portador de besos**) y Gianni Rodari (*Apolonia**). La presencia francesa se reduce en

⁶⁰⁰ A la que, gracias a las narraciones de Marissa Amado, hay que añadir Clarice Lispector.

cambio a Guy De Maupassant (*El collar*), Marguerite Yourcenaur (*La leche de la muerte*) y Boris Vian (*El amor es ciego*), mientras los autores en lengua inglesa son, en orden cronológico, Edgar Allan Poe (*El barril de amontillado*), Saki⁶⁰¹ (*Berta la niña buena**), Dorothy Jonson (*Diario de aventura*), Maurice Sendak (*Donde viven los monstruos**), Martin Amis (*Deja que cuente las veces*), Tomie de Paola (*Oliver Button es una nena**) y J. F. Garner (*Cuentos infantiles políticamente correctos**). Hay narradores que apuestan por valores menos cercanos, como R. Ros que, indicando tres relatos literarios de su repertorio, nombra al alemán Walter Benjamín (*El pañuelo*⁶⁰²), el japonés Yukio Mishima (*La perla*) y la marroquí Fátima Mernissi (*En el harén de Sidi Tazi*, un fragmento del libro *Rêves de femmes*); o P. Carballeira que cuenta un relato del

⁶⁰¹ Pseudónimo literario del escritor escocés H. H. Munro.

⁶⁰² La elección era casi obligada: el narrador del relato se encuentra en Barcelona, ciudad de R. Ros, y reflexiona sobre el arte de contar historias a través de consideraciones cercanas a las que se pueden encontrar en el más conocido ensayo del filósofo sobre N. Leskov (Benjamin, 1981), como, por ejemplo: “quien no se aburre no sabe narrar. Pero el aburrimiento ya no tiene cabida en nuestro mundo. Han caído en desuso aquellas actividades secretas e íntimamente unidas a él. Ésta y no otra es la razón de que desaparezca el don de contar historias, porque mientras se escuchan, ya no se teje ni se hila, se rasca o se trenza. [...] Narrar no es sólo un arte, es además un mérito, y en Oriente hasta un oficio. Acaba en sabiduría, como a menudo e inversamente la sabiduría nos llega bajo la forma del cuento. El narrador es, por tanto, alguien que sabe dar consejos, y para hacerlo hay que saber relatarlos” (Benjamin, 1991: 31-32).

mozambiqueño Mia Couto (*Xosé Bisgate*). Por otro lado no hay que olvidar que cinco narradores españoles cuentan algún relato propio.

Por lo que se refiere a los narradores italianos, es imposible elaborar una lista detallada como la anterior. En muchos casos, los cuentos literarios son una fuente de inspiración que se diluye entre otras, como en el espectáculo de Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2*. El narrador siciliano reconoce que, en esta obra, han confluído muchos cuentos sobre fútbol de autores latinoamericanos como Oswaldo Soriano o Eduardo Galeano, pero considera que su reelaboración ha sido tan profunda que la autoría de la obra es exclusivamente suya⁶⁰³. Por lo tanto es labor del crítico rastrear y reconocer qué cuentos de Soriano y Galeano están detrás de la obra del *cuntista*⁶⁰⁴.

Por otra parte, mientras que los narradores españoles suelen estructurar sus espectáculos a través del montaje de varios cuentos,

⁶⁰³ Conversación con Davide Enia en julio del 2004.

⁶⁰⁴ Sin un estudio profundizado, salta a la vista que el palermitano se ha inspirado en el uruguayo para el cierre del espectáculo, es decir, la narración sobre las hazañas de los jugadores del equipo ucraniano Dínamo, de Kiev, que, en 1942, jugaron un partido amañado, en el que tenían que dejar ganar, bajo amenaza de muerte, a un equipo de las fuerzas alemanas de ocupación “pero no pudieron aguantarse las ganas de ser dignos. Los once fueron fusilados con las camisetas puestas, en lo alto de un barranco, cuando terminó el partido” (Galeano, 1995: 39).

entrelazados a través de una conversación escénica, los contadores italianos tienen tendencia a construir narraciones largas, en las que o bien se inspiran en un autor o una obra determinada para crear un tipo de universo y de lengua, como hizo Paolini con *Libera nos a Malo* de Meneghello, o bien extrapolan varios temas y motivos de más de un autor, mezclándolos según estructuras dadas por el hilo conductor del espectáculo. En este segundo aspecto, parece que la narrativa latinoamericana ha representado un punto de partida para varios narradores italianos, empezando por las actrices de *Stabat Mater*, quienes, para preparar sus monólogos y construir sus personajes, se inspiraron en “il corpus della letteratura sudamericana” como declara Laura Curino (Guccini, 2004c: 97) y, sobre todo, en Isabel Allende, Clarice Lispector y Gabriel García Márquez, tres autores que ya han sido citados en las páginas dedicadas a los narradores españoles. El fenómeno no es accidental, si se tiene en cuenta, por un lado, “el lugar preferente que ha alcanzado la producción cuentística en las últimas décadas” en Hispanoamérica (de Mora, 2000: 211-212) y, por otro, el hecho de que muchos escritores de cuentos hispanoamericanos han “hermanado el cuento “literario” con ciertos cronotopos y motivos concretos del

universo maravilloso o fantástico de las tradicionales formas de narrar cuentos” (Pozuelo Yvancos, 1999: 45; véase también Pozuelo Yvancos, 1995).

Algunos narradores italianos crean espectáculos a partir de una única obra literaria. Es la característica de Marco Baliani, que a parte *Kohlhaas*, tiene en su repertorio una versión teatral de *El extranjero* de Camus, de la que ya se ha hablado, y otra obra inspirada en el cuento de *La sombra* de Andersen, en la que investiga las posibilidades de acompañamientos musicales y vocales electrónicos. También Luciano Nattino ha creado un espectáculo de narración basado en el mismo cuento del escritor danés⁶⁰⁵. En cambio, el espectáculo de Mara Baronti *Il tappeto di Soriano* se basa en algunos relatos de *Lo cunto de li cunti* de G. Basile. Enrico Messina y Alberto Nicolino para su *Hruodlandus* se han basado en el *Orlando Furioso* en prosa de Calvino, cuyos cuentos de Marcovaldo han sido el modelo en el que se ha inspirado Marco Baliani para algunos cuentos dirigidos a niños como es el caso de *Frollo*, por ejemplo.

⁶⁰⁵ Se trata de *L'ombra* (2001), espectáculo en el que Nattino es narrador y utiliza también títeres y disfraces.

Como ya se ha visto, Celestini no suele inspirarse en la literatura, pero a veces detrás de sus espectáculos se encuentran otros tipos de obras: *Vita Morte e Miracoli* nace de la lectura de un libro sobre las tradiciones populares rurales⁶⁰⁶, mientras que *Sirena dei Mantici* (2003) parte, como *Radio Clandestina*, de un libro de fuentes históricas orales de Alessandro Portelli⁶⁰⁷. A la misma tipología pertenecen también otros espectáculos recordados en el capítulo IV, como *Reportage Chernobyl*, *A come Srebrenica*, *Braccianti*, *Cuore di terra*, etc.

2.4 Procedimientos de preparación de una narración

2.4.1 Estructuración y memorización de los cuentos

Zumthor distinguía cinco fases en la existencia de un poema: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición, y consideraba oral toda comunicación poética en la que la segunda y la

⁶⁰⁶ Se trata de *Il ponte di San Giacomo* de L. M. Lombardi Satriani y Mariano Meligrana.

⁶⁰⁷ El título es *Biografia di una città*, sobre la ciudad de Terni.

tercera etapa pasaran por la voz y el oído⁶⁰⁸ (Zumthor, 1991: 133-134). Como veremos, en la narración oral la producción y la trasmisión no representan siempre dos etapas distintas o sucesivas, sino que pueden también coincidir o interactuar en una una dinámica alterna⁶⁰⁹. De todas formas es evidente que el momento de la narración no tiene porque coincidir con la construcción de la misma y un narrador oral que quiera contar por primera vez una historia compleja suele pasar por una fase que puede presuponer la producción de un *texto*⁶¹⁰ o, por lo menos una

⁶⁰⁸ Siendo totalmente consciente de que los cuentos y las historias no pueden considerarse poesía *tout court*, creo que las teorías de Zumthor (y muchas observaciones de otros autores) sobre la poesía oral pueden aplicarse también a la narración oral. Además, a veces no es fácil decir si una narración es prosa o poesía ya que éstos son conceptos *escritos* y, además, su oposición no es *universalizable* (Zumthor, 1991: 178-180).

⁶⁰⁹ Si un narrador no relata durante un tiempo una historia, ésta deja de formar parte del repertorio *au pied levé* y el narrador necesita nuevamente una fase de preparación antes de poder volver a contar en público la historia en cuestión (Mariotti, 1992: 24), puesto que en él sólo permanece el potencial para narrarla (Ong, 1996: 20). Encontramos un ejemplo de este problema en las *Novelle della nonna* de Emma Perodi: la abuela narradora, Regina Marcucci, acaba de prometer a sus nietos que durante la noche del 5 de enero les contará la historia de la media de la *Befana* e, inmediatamente, afirma pensativa: “Sono molti anni che non l’ho più narrata e in questi giorni ci penserò per non dimenticarmi neppure una parola” (Perodi, 1992: 60-61). Paralelamente puede darse el problema opuesto: si un narrador va contando un cuento y le incorpora sucesivos hallazgos debidos a la improvisación y a lo que Quico Cadaval define como “entusiasmo narrativo” puede encontrarse con la necesidad de reflexionar sobre cómo aligerar el cuento para que éste recupere frescura (Vilavedra, López Silva, 2003: 67).

⁶¹⁰ No olvidemos que la narración oral de una historia tiene todas las características de una *performance* y, como señalaba V. Turner, este término procede del francés antiguo *parfournir*, que significaba “completar, llevar a cabo completamente” (Turner, 1986: 37), por lo tanto el texto de una narración oral se puede preparar, pero sólo adquiere su

importante labor de preparación previa, durante la cual el narrador estructura el material narrativo y memoriza los rasgos fundamentales de la historia. Esta etapa preparatoria varía de narrador a narrador⁶¹¹ y presenta características distintas según la procedencia del cuento (oral, escrito, culturalmente cercano o exótico, etc.), pero todos los narradores coinciden en hablar de un periodo, más o menos largo, de *latencia* entre el momento en el que llegan a conocer la historia y cuando empiezan a preparar su narración⁶¹². En el caso de las fuentes escritas, este fenómeno

forma completa (lo cual no significa definitiva, puesto que estamos hablando de una textualidad en continuo movimiento) en el momento de la *performance* narrativa.

⁶¹¹ Me refiero a los narradores actuales. Para ejemplos de formas de preparar un cuento, rumiarlo y volver a contarlo para uno mismo o un público de amigos o familiares antes de narrarlo públicamente en el contexto de una sociedad tradicional véase Belmont y Calame Griaule (1998: 12), Goody (1985: 37), G. M. G. Scoditti (1994: 31-40). P. J. Helias escribió a propósito del prototipo de narrador de la baja Bretaña: “es un hombre paciente que puede esperar meses a que el cuento tome consistencia antes de hablarlo” (Helias, 1977: 107; citado por Jean, 1988: 224).

⁶¹² Mara Baronti relata: “È un processo che richiede molto tempo. Una volta individuata una storia che sento di dover comunicare comincia un’ansia di riscontri: cerco e studio tutte le versioni possibili e tutta la saggistica sull’argomento. Poi se il racconto supera questo vaglio e mi interessa ancora, di solito vengo presa da una pigrizia funzionale alla narrazione e lo studio e il lavoro si fermano. Ma la storia rimane vicino a me, i libri più convincenti sono sul mio comodino, spesso la ripenso, qualche volta in situazioni informali la racconto (in certi casi in questo modo sono passati anni). Quando i collegamenti mentali con le vicende del racconto diventano frequenti o quando comincio a sognare alcuni particolari e soprattutto quando riesco a vedere chiaramente in che modo operino ancora oggi nel nostro mondo, sono pronta alla stretta di lavoro pre-debutto” (cuest. I-3). En general, todos los narradores coinciden en la descripción de un proceso largo e intermitente (la pereza funcional de Mara Baronti), aunque Luciano Nattino apunta que “non esiste un processo uguale ogni volta, a volte è lungo e basato su

parece responder a lo que escribió Ong, apoyándose en *La Manducation de la parole*, de M. Jousse (1975):

è “ingerendo”, masticando, ingoiando, digerendo e assimilando dall’interno, psicologicamente e non per immaginazione visiva, che la parola scritta diviene di nuovo realmente orale, e quindi viva e reale, entra nella coscienza umana e vi si stabilisce (Ong, 1989: 33).

De un modo más general, refiriéndose a cualquier tipo de fuente,

B. Bricout adopta otra metáfora orgánica y habla de *gestación*, afirmando que el narrador

ce conte qu’il n’a pas inventé, qui existe en dehors de lui et qui existait avant lui, il va l’accueillir, le garder pendant un temps plus ou moins long, il va le faire sien, non pour se l’approprier mais pour le mettre au monde et le donner à d’autres. Cette lente maturation du conte, cette décantation, cette écriture mentale est sans doute aussi éloignée de l’écriture proprement dite qui fixerait le conte que d’une répétition –au sens théâtral du terme- qui risque de diluer une énergie féconde (Bricout, 1991: 36).

En las sociedades alfabetizadas, para una tarea de estructuración y memorización, se suele recurrir inmediatamente a la escritura, puesto que, como afirma un proverbio chino “la memoria más fuerte es más débil que

una documentazione vasta, a volte è breve e dettato da immediate emozioni” (cuest. I-12). Véase también Gougoud (2002, 173) y Bovo (2002: 130).

la tinta más pálida” (Goody, 1994: 121). Resulta, por lo tanto, interesante comprobar cuál es el papel que lo escrito juega en la preparación de cuentos por parte de los *nuevos narradores*. Del lado de la producción oral tradicional, Lord subrayó que, entre los bardos yugoslavos, la alfabetización era perjudicial para las capacidades poéticas y de improvisación de estos cantores orales, mientras Goody afirmaba que existen casos en los que la forma artística oral puede ser ejecutada y transmitida oralmente, pero ha sido compuesta con la ayuda de la escritura, como podría haber pasado precisamente con algunas canciones del bardo Avdo MeĐedovic, uno de los informantes preferidos de Parry y Lord (Goody, 1994: 95-98). Algunos *nuevos narradores* parecen compartir la desconfianza hacia las interferencias que puede crear la escritura dentro de una producción artística oral⁶¹³, así que Paula

⁶¹³ No parece fácil llegar a construir por escrito un discurso oral artísticamente logrado, puesto que las dos modalidades tienen arquitecturas discursivas muy distintas y aún no se conocen con profundidad los mecanismos que rigen la organización y estructuración del discurso oral, por lo que reproducirlos artificialmente no resulta sencillo. Vidal Lamíquiz ha puesto de relieve la importancia de las configuraciones simétricas en el texto oral, mientras que los textos escritos en prosa no suelen presentar estos peculiares conjuntos textuales, aunque pueden documentarse, en cambio, en el discurso poético (Lamíquiz, 1988 y 1989). Véase también Blanche-Benveniste (1998: 41-50). Según N. Inhofen (1996) existe también una categoría de gestos, que el estudioso define *gestos rítmicos*, que influyen en el proceso de codificación mental del mensaje verbal. La hipótesis de Inhofen es que existe retroactividad entre el lenguaje no verbal y la estructura sintáctica y discursiva del mensaje oral.

Carballeira comenta: “Sólo escribo el esquema de los cuentos, no los redacto. No puedo narrarlos por escrito, porque si lo hago no sé si podría volver a narrarlos oralmente” (cuest. E-9). Montserrat del Amo y Pep Durán tampoco escriben su versión de los cuentos que cuentan, al igual que Fernando Bercebal, que afirma: “creo que la grandeza de un cuento es crecer en cada contada, con lo que me cuesta fijar el texto definitivamente” (cuest. E-5). En el otro extremo se encuentra a Reyes Guijarro que sostiene que necesita escribir el cuento para poderlo contar oralmente⁶¹⁴. Brigitte Arnaudès habla de una primera fase de preparación que pasa siempre por la escritura de su versión del cuento escogido, a la cual sigue una larga etapa para “pasar por la boca” el cuento, imaginando al público (cuest. E-3).

Hay otros narradores que, como Magdalena Labarga, escriben un guión que les ayude a estructurar o integrar la historia⁶¹⁵, sin que la escritura sirva también de ayuda para la memoria, mientras en otros casos la función de lo escrito es justamente mnemónica: Cándido Pazó, al ir

⁶¹⁴ La narradora francesa Muriel Bloch también necesita reescribir completamente los cuentos que va a contar porque para ella es imprescindible “voir les mots écrits pour m’imprégner, pour les retenir” (Gay-Para, 1991: 117).

⁶¹⁵ G. R. Cardona hablaba de una simbiosis entre el hombre actual y la forma escrita tan fuerte que “la organización misma de un contenido mental –cuando queremos hilvanar apenas dos o tres oraciones- exige que nuestros pensamientos tomen forma escrita para poder reflexionar” (Cardona, 1994: 135).

acumulando repertorio, ha empezado a escribir guiones o “partituras orales” porque su “capacidad de almacenaje mental ha disminuido” (cuest. E-25).

Entre los narradores italianos, Marco Baliani se pregunta a propósito de la escritura:

Come si può trascrivere il respiro, il segreto del prendere fiato che accompagna l'andamento del racconto, il cambio del ritmo e del timbro della voce? Come segnare le pause, le sospensioni, il tempo in cui giro lo sguardo verso qualcosa di invisibile, quel tempo apparentemente vuoto, ma che in realtà permette a me e allo spettatore di far nascere dal niente, solo col nominarle, le cose evocate in quello spazio di silenzio? Come poter ridurre nella scrittura l'uso sapiente di quel tempo, di quelle sospensioni, come colmare le differenze tra la voce che racconta e la mano che scrive? Come far depositare nella parola scritta tutta la vita pulsante e molteplice che sento di trasmettere mentre racconto? (Fiaschini y Ghiglione, 1998: 11).

Durante varios años, este narrador se ha negado a escribir sus narraciones orales, argumentando que la oralidad es una cosa y la escritura otra y que, por lo tanto, escribía sólo las historias que nunca iba a contar:

perché queste stanno nascendo da un tessuto di parole cercate per restare e non per svanire risuonando nell'aria (Baliani, 1991: 71).

Sin embargo, Baliani ha cambiado de parecer y, en los últimos años, ha publicado el texto de *Kohlhaas* (Baliani y Rostagno, 2001) y de *Corpo di Stato* (Baliani, 2003). En la introducción al primero, el narrador afirma:

lo scrivere è altra faccenda dal raccontare oralmente, sono proprio due mondi diversi con regole e leggi differenti. Ma avevo un gran desiderio di lasciare sulla pagina, come la traccia di un passaggio, queste parole, che altrimenti sono destinate a perdersi con me che racconto, effimere come è sempre l'atto teatrale. In questo modo traduco la mia musa e lascio depositare un segno che resta, e non più una parola che vola (Baliani, 2001: 33).

Al igual que Baliani, muchos narradores italianos escriben y publican los textos de sus narraciones, por lo general después de un rodaje más o menos largo⁶¹⁶, aunque varios contadores (Luigi Dadina, Emilio Franzina, Lucilla Giagnoni y Luciano Nattino), escriben un texto ya en la fase de preparación de la narración. No se trata de un texto definitivo, sino de un guión más o menos detallado, que puede servir también para calibrar mejor las afirmaciones, sin que la palabra hablada ejerza su poder de persuasión⁶¹⁷. Gerardo Guccini ha indicado cómo en la

⁶¹⁶ Laura Curino afirma que escribe el texto después de ocho-diez representaciones (cuest. I-5). Ascanio Celestini llega también a escribir un texto: “ma non è mai la trascrizione del testo teatrale (che resta comunque molto improvvisato). In genere è un vero e proprio testo scritto” (cuest. I-4).

⁶¹⁷ A este propósito, cf. Moni Ovadia que, en la introducción a la versión escrita de su espectáculo *Perché no?*, explica: “la parola parlata, cantata, bisbigliata, detta salmodiata

práctica de los narradores teatrales italianos pueden existir dos momentos: en primer lugar una “scrittura oralizzante”, que tiene en cuenta, dentro del proceso de composición, los aspectos orales de la comunicación, a la que sigue la “oralità-che-si-fa-testo” que representa la

possibilità esclusiva di chi –narratore, attore, improvvisatore- condivide con lo spettatore la messa a punto del testo, facendola coincidere con l’esposizione pubblica della storia. In questa fase, il performer assume le indicazioni che emergono dal pubblico e dai propri impulsi, sedimentandole nella narrazione o traendone idee per successivi ampliamenti, tagli, revisioni (Guccini, 2004a: 15).

Para poder realizar esta operación, el narrador, más que vincularse a un texto memorizado, tiene que escribir *mentalmente*, componer la estructura del texto en su memoria, como hace, sin proponérselo, cualquiera que repita más de una vez la narración de una anécdota autobiográfica.

è stato il luogo che da sempre ho abitato con istintiva disinvoltura nel bene e nel male. La parola scritta, che pure è stata per me un riferimento irrinunciabile, ho dovuto prima pensarla e poi eluderla, travisarla per potere alla fine espellerla nella sua veste volatile e sonora e sentirla in qualche misura mia. La parola scritta, se si tratta della mia, mi appare come una punizione, ma anche come un necessario atto di modestia perché mi obbliga a un imbarazzante vis à vis con le castronerie che mi permetto di enunciare, protetto dal potere seduttivo del gesto e della energia scenici” (Ovadia, 1996: 5).

Creo que, por lo general, la escritura juega un papel que no tiene mucha relación con la memoria, sino más bien con el movilizar las capacidades de elaboración, puesto que, si el problema fuera realmente el de recordar una narración, resultaría más operativo el empleo de aparatos de grabación (audio o vídeo), que ofrecen un registro más completo de los códigos utilizados en el ensayo o la actuación. Sin embargo, sólo José Campanari y Roser Ros declaran en el cuestionario que, a veces, recurren a dichos aparatos, el primero para comprobar su actuación en el caso de historias en fase de rodaje y la segunda como un recurso más en la fase de preparación previa al estreno del cuento.

Como puede apreciarse el abanico de opciones utilizadas por los narradores españoles e italianos varía entre el rechazo total hacia la escritura y la necesidad de fijar previamente el texto que se va a ejecutar. Personalmente creo que, como ya afirmaba, en el siglo IV a. C., el rétor Alcídamente, discípulo de Isócrates, el hecho de acostumbrarse a preparar minuciosamente un discurso por escrito (en nuestro caso, una narración), pudiendo reflexionar tranquilamente, puede crear grandes dificultades cuando el orador se ve obligado a hablar de forma improvisada⁶¹⁸:

⁶¹⁸ Sobre el tema véase también Desbordes (1996: 40 y 180), López Eire (2001) y Sanfilippo (2004).

come coloro che, liberati dalle catene dopo una lunga prigionia, non possono camminare normalmente, ma ripetono quegli atteggiamenti e quei movimenti con cui erano costretti a spostarsi quando erano ancora incatenati, così la scrittura, rallentando i processi mentali e conferendo un tipo di formazione del tutto opposta a quella fondata sulla parola, rende la mente imbarazzata e impacciata, ed è di ostacolo al libero corso dell'improvvisazione [...] Ritengo inoltre che a corrispondere all'attesa degli ascoltatori riescano meglio coloro che improvvisano di quelli che recitano un testo scritto (Alcidamente, 1981: 220).

Por supuesto la improvisación de la que habla Alcídamente y que tiene que utilizar un buen narrador oral sólo puede ser el resultado de un largo entrenamiento técnico y no corresponde en absoluto a “un discurso oral espontáneo e ingenuo” (Gastaldi, 1981: 192). Así como, por otra parte, la famosa improvisación de los cómicos *dell'Arte* estaba cuidadosamente preparada, como explicaban en el siglo XVII Pier Maria Cecchini o el famoso Andrea Perrucci:

or, per facilitare con le regole questo vago e curioso divertimento, si deve sapere che non ignudi affatto di qualche cosa premeditata devono esporsi al cimento, ma armati di certe composizioni generali (Perrucci, 1961: 162. Citado por Tessari, 1981: 142)

Aunque, con el tiempo, una narración presenta variaciones mínimas, es evidente que el narrador tiene que mantener un pequeño espacio abierto a la improvisación y a la explotación de hechos imprevistos: es patente la apreciación casi despropositada que el público suele dedicar a cualquier pequeña improvisación que demuestre que el narrador está construyendo su cuento en el presente compartido. La inclusión en el cuento, o el simple comentario, de un ruido inesperado y, en principio, inoportuno como el sonido de un teléfono móvil, suele provocar aplausos espontáneos, aunque no exista nada más sencillo, para un narrador, que prepararse de antemano algunos posibles *lazzi* como reacción a un hecho bastante previsible en esta época.

2.4.2 Memoria e imágenes

El factor que, según los narradores tradicionales y los *nuevos narradores*, juega un papel fundamental en la memorización de un cuento son las imágenes. Por supuesto, como evidenciaron Parry (1971) y Lord (1960) para los poemas homéricos y la épica yugoslava o Goody (1994: 97-100, 178-187 y 242) para la recitación del *Bagre*, esta memorización

no indica ni presupone una repetición palabra por palabra⁶¹⁹, ni siquiera en los casos que Vansina indica como “fuente cuajada, aprendida de memoria, en la que la forma del testimonio participa de la tradición” (Vansina, 1966: 71).

Para utilizar términos de la mnemotécnica clásica los narradores orales suelen utilizar una *memoria rerum* en lugar de *memoria verborum*⁶²⁰, y el paralelismo con las técnicas antiguas puede llegar a ser asombroso: V. Labrie dedicó una detallada investigación a los mecanismos de memorización y transmisión de cuentos entre los narradores tradicionales canadienses (Labrie, 1978b, citado por Belmont y Calame-Griaule, 1998) y demostró cómo la memoria de un cuento se basaba en el itinerario del protagonista (una estructura y, en cuanto tal,

⁶¹⁹ Además, como subrayó Ong: “pensare alla memoria come qualcosa di fondamentalmente letterale significa fare ricorso ad un modello irreal della memoria, generato dall’alfabetizzazione e dalla sua pratica di trascrivere testi” (Ong, 1989: 267). Sobre el tema de la memoria en la oralidad véase también Ong (1996: 62-71) y Vansina (1966: 49-58).

⁶²⁰ Si en los orígenes de la cultura griega la memoria no era una característica humana, sino un don divino (y nada menos que la hija de Cronos y Océano y la madre de las Musas), a partir del VI-V siglo antes de Cristo la memoria se transformó en una técnica precisa, un arte basado en fijar en la mente una serie de *loci* (sobre todo de tipo arquitectónico) e insertar en ellos unas imágenes capaces de evocar lo que había que recordar (Yates, 1993). A partir de ese momento, durante toda la Antigüedad clásica y en la Edad Media la memoria tuvo un papel fundamental, representó a una de las partes de la retórica, y, como explica M. J. Carruthers, se le atribuyó un valor similar al que en la actualidad se adjudica a la imaginación (Carruthers, 2003).

asimilable a los *loci* de la mnemónica clásica) y en una serie de imágenes mentales⁶²¹. Análogamente, todos los narradores encuestados se refieren a un trabajo de estructura y guión e insisten en el papel que juegan las imágenes en la elección, la *gestación* y la preparación de un cuento. De hecho, se ha afirmado que “nel contesto orale è l’immagine ad essere l’unità di memorizzazione e non la parola, a cui ci educa la scrittura” (Bacchilega, 1985: 30). La importancia de las imágenes en la narración oral⁶²², más allá de la memorización, aparece muy claramente en una entrevista a Ascanio Celestini, en la que éste explica que en la base de una historia que alguien cuenta siempre están las imágenes y éstas siempre son claras, el problema consiste en que, si él no ha vivido la historia que va a contar, tiene que hacer, primero, un trabajo de *scrittura di immagini*, después tendrá que encontrar sus palabras mejores para decir determinadas cosas y, posteriormente *olvidarse* de esas palabras, ya que en la narración la palabra no es un fin, sino simplemente un instrumento

⁶²¹ H. Loup (1991: 312) y B. de La Salle (1995: 31 y 2002, 178-181) citan también el caso de un viejo narrador bretón, estudiado por D. Laurent, que dividía los cuentos en trece episodios y los memorizaba asignando a cada episodio una palabra-clave.

⁶²² Quizá habría que hablar de la importancia de las imágenes en el cuento en general, no sólo oral sino también de autor, puesto que más de una vez la crítica ha subrayado el valor de la imagen en el relato literario, valor que éste comparte con la poesía lírica

para construir otra cosa, para evocar la imagen (Fratus, 2002: ed. el.). En otro lugar, Celestini ha resumido la esencia de la narración en la frase:

Il narratore vede quindi dice. Lo spettatore ascolta quindi vede
(Celestini, 2002b: 246)

Para el narrador romano el único trabajo importante es el de la construcción y estructuración de las imágenes, mientras que el aspecto verbal es secundario, hasta el punto de que, según afirma,

non faccio mai prove, né pubbliche né private. Cerco semplicemente di immaginare una storia che metta insieme la mia memoria. La storia diventa un insieme di parole solo al momento del debutto (cuest. I-4).

2.4.3 Apoyos para la memorización

Como subrayaba el Arcipreste de Hita: “tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo, más es de la Divinidad que de la humanidad” (Arcipreste de Hita, 1973: 13), pero, en todas las culturas, el hombre ha inventado recursos para ampliar su memoria.

Geneviève Calame-Griaule (1998) ha aislado cinco elementos que, según ella, juegan un papel importante en la memorización y la reproducción de un cuento: 1) los gestos (un informante tuaregh de la estudiosa memorizaba los gestos que acompañan al texto conjuntamente a éste y pensaba que la gestualidad⁶²³ es una ayuda fundamental para recordar el *texto*⁶²⁴. 2) Las fórmulas narrativas de desplazamiento o de duración (“y anduvo, anduvo, anduvo”, “y los años pasaron”, “busca hoy, busca mañana”, etc.). 3) El canto, cuando lo haya, ya que suele aparecer en momentos claves para la acción o sirve para marcar un cambio de nivel o un espacio liminar⁶²⁵. 4) la repetición de episodios. 5) las imágenes y los símbolos.

⁶²³ Ya M. Jousse insistía en el papel del gesto en el proceso de memorización, “toute conscience est gestuelle” (Jousse, 1981: 61). W. J. Ong habla de “un gran componente somático” en la memoria oral (Ong, 1996: 71). Y, pasando del gesto al cuerpo, L. J. Calvet analiza el *Popol Vuh* y los mecanismos mnemotécnicos para recitarlo en los que subyace la idea de una correspondencia entre una *geografía corporal* y una geografía externa “dont le corps serait la mesure” (Calvet, 1984: 44-58). Para una bibliografía sobre estudios lingüísticos que subrayan el papel pragmático de la gestualidad en la memorización y comprensión de frases, cf. Contento, 2004: 139.

⁶²⁴ Véase también otro estudio de Calame-Griaule (1990), en el que analiza las variantes estilísticas en el tiempo de un cuento de Akhmaden ag-Assala, el informante tuaregh ya recordado, y afirma haber encontrado una sola variante gestual importante en la narración de ese cuento, que ella tuvo la ocasión de oír cuatro veces, espaciadas en el tiempo. En cambio la estudiosa notó un progresivo enriquecimiento artístico a nivel *textual*.

⁶²⁵ F. Sautman ya había puesto en evidencia este mecanismo para las fórmulas narrativas recordadas en el punto anterior (Sautman, 1990: 141-142). Véase también Lavinio (1992). Si en la fase de preparación del cuento las fórmulas y las canciones juegan un

Por su parte, T. Perras cita a Bachelard para demostrar cómo a partir de una única imagen puede llegarse a reconstruir un texto entero si el narrador es capaz de *soñar*⁶²⁶ con esa imagen (Perras, 1998: 208-209). Esta narradora afirma que para interiorizar un cuento ella utiliza cinco pasos: 1) Definir los personajes, los objetos y los lugares principales. 2) Considerar las acciones de los personajes y las de los objetos como un conjunto que tiene el mismo valor. 3) Encontrar correspondencias, primero, entre los lugares, después entre los personajes y, por último, entre los objetos. 4) Definir el trayecto del héroe (según la estructura de Propp⁶²⁷). 5) Considerar las imágenes como un tipo de acción, encontrar correspondencias entre ellas y buscar su ritmo (Perras, 1998: 218).

papel en la memorización, en el momento de la *performance* narrativa sirven en cambio como pausa para que el narrador pueda evaluar las reacciones del público y como objeto de puro placer oral (Loiseau, 1992: 157). Para el valor mnemotécnico del canto y del ritmo en las sociedades de tipo tradicional véase Vansina (1966: 51-52).

⁶²⁶ A propósito del nexo entre la actividad onírica y el cuento, por lo menos, el cuento maravilloso véase L. M. Colli (1988), C. G. Jung (2002) y M. L. Von Franz (1995). Hay que recordar que la narradora Mara Baronti afirma que suele soñar con detalles de las narraciones que se encuentran en fase de preparación (cuest. I-3). Cf. también *Tantágora* (2005: 28).

⁶²⁷ C. Lavinio subraya que, para los cuentos tradicionales, un modelo narrativo unitario, es decir, un esquema como el que identificó Propp en su estudio sobre la morfología de los cuentos de hadas (1974a), es un “formidabile supporto per la memoria, molto più determinante –per la costituzione del testo– di quegli elementi formulari che, nella poesia epica, si collocano sui piani meno astratti dell’intraccio e del discorso” (Lavinio, 1992: 117). En general, la mayor parte de las *obras* orales tradicionales están sometidas a reglas que determinan y estructuran su disposición interna (Vansina, 1966: 72).

Gay-Para recuerda que los mecanismos para apropiarse de una narración no son iguales, según se trate de un cuento oído, un cuento leído o una creación personal. Por suerte, se centra en el segundo caso, sobre el que hay menos estudios y testimonios, y, una vez más, volvemos a encontrar el tema de la imagen:

Les images sont en fait la clé de tout mon travail. Leur impact est décisif dans l'adoption d'un nouveau conte. C'est en général une seule image forte qui est l'origine du coup de foudre et autour d'elle va se tisser toute l'histoire. Bien souvent, une seule lecture suffit. Je pars ensuite de ce qui m'a marquée et je construis tout le reste. D'abord l'étape de la construction, du brouillon, du défrichage. Je passe et repasse plusieurs fois le film, en métro, au volant de la voiture, en marchant, avec des arrêts sur images fréquents, des zooms avant, des gros plans [...] C'est seulement quand on raconte, en public, en situation réelle, donc dans l'urgence, que les images se tissent pour former un fil ou un film cohérent. C'est là que la trame de base se construit réellement, même si toutes les images ne sont pas encore nettes (Gay-Para, 1998: 190).

Este proceso del cuento que se va componiendo con el público, es esencial en el caso de versiones orales de cuentos literarios, ya que, como afirma Victoria Gullón, en este caso es más difícil despegarse del texto y la narración «sale más encorsetada. Luego, sólo en parte, con el tiempo consigue volar» (cuest. E-18). Como Gay-Para, Marco Baliani explica detalladamente cómo se apropia de un cuento literario:

È un processo di lavoro totalmente artigianale, pratico, concreto, che si svolge solo ripetendo, ripetendo, ripetendo il racconto davanti ad ascoltatori. [...] comincio a cercare di raccontarlo agli amici, a cena... abbastanza casualmente, senza fare cose preordinate... [...] La prima cosa è quella di riuscire a trovare l'ossatura del racconto. Quella che qualsiasi cosa farai, dirai, o costruirai sopra, non si deve perdere. L'ossatura, lo scheletro, riuscire a raccontare in tre minuti l'Odissea. Questo è il primo lavoro che faccio, tante volte; non scrivendo mai niente. [...] Quindi, comincio a fare questi racconti brevi e mi accorgo che, ogni volta che li faccio, comprendo meglio qual è il cuore profondo della vicenda. Poi li comincio a dilatare, cioè comincio a riempire queste ossa di nervi, muscoli, pelle; e qui comincia l'atto creativo, nel senso che comincio a trasformare una cosa scritta da un altro in un racconto mio (cuest. I-2).

De todas formas, los *nuevos narradores* insisten en la importancia de este rodaje del cuento que va *formándose* mientras se va contando. José Campanari escribe que para él un cuento nuevo entra en el repertorio o es deshechado sólo después de haber sido contado en público veinte o treinta veces (cuest. E-8). También otros narradores, como *Cristina Mirinda*, dejan muy claro que la fase de preparación de un cuento se prolonga más allá de su estreno⁶²⁸.

⁶²⁸ Cf. también Luigi Dadina: “quando si incomincia a raccontare agli spettatori il lavoro è solo all’inizio” (cuest. I- 6); Ombretta Zaglio escribe que después de una primera fase de preparación de la historia, “la racconto, poi la scrivo, poi la racconto e così via sino a quando ha una struttura risultato di ciò che scopro grazie al pubblico” (cuest. I-15).

2.4.4 El empleo de fórmulas y otros procedimientos para las introducciones y conclusiones de los cuentos

Las estructuras artísticas están siempre claramente delimitadas y el *incipit* y el *explicit* de una obra literaria suelen presentar un interés notable, puesto que marcan, cada vez, la forma en la que la obra se inserta en lo extratextual (Ferroni, 2003). Además, en el caso de las manifestaciones artísticas orales, habladas o cantadas, es necesario utilizar marcas discursivas rituales que las aislen del flujo de los discursos ordinarios. Lidia Beduschi escribió sobre la necesidad de marcar de varias maneras las producciones orales artísticas como objetos verbales, para que puedan ser percibidas como *textos* y afirmó que, si en la producción poética la demarcación es como una tinta que cubre toda la obra, en los cuentos todo se concentra en las fronteras (Beduschi, 1981: 99).

La mayoría de los *nuevos narradores* españoles utiliza, sobre todo para rematar el cuento⁶²⁹, algún tipo de fórmulas⁶³⁰. Muy pocas personas

⁶²⁹ Como ha remarcado J. M. Lotman las categorías de inicio y fin pueden no tener la misma importancia en la obra, puesto que no se trata de una oposición binaria (Lotman,

afirman no utilizarlas nunca, mientras muchos contadores las utilizan sólo en el momento de relatar cuentos tradicionales o en funciones infantiles para captar la atención de los niños. Rodríguez Almodóvar las considera fundamentales, ya que “abren y cierran el espacio imaginario” (cuest. E-29), y se declaran de la misma opinión Montserrat del Amo, *Cébel*, Pep Durán, Marta Guijarro, Ana Cristina Herreros y Juan Pedro Romera. Carlos Alba también utiliza fórmulas porque piensa que “crean ambiente”, pero suelen ser de su invención (cuest. E-1). En algunos casos hay disparidad entre la contestación al cuestionario de un narrador y lo que puede apreciarse escuchándolo: es el caso de José Campanari que afirma no utilizar las fórmulas de apertura y cierre (“Mi estilo de contar es demasiado coloquial para utilizar fórmulas preestablecidas” cuest. E-8) y, sin embargo, concluye algunos de sus cuentos con un proverbio, refrán

2001: 136). Es evidente que, por lo menos en los cuentos populares, el final merece un mayor interés, como demuestra la gran variedad de fórmulas tradicionales de cierre con respecto a las de inicio.

⁶³⁰ La bibliografía sobre el argumento es muy extensa. P. Zumthor ha subrayado cómo esta necesidad de aislar la *obra* del flujo de los discursos ordinarios es compartida por todos los géneros orales, hablados o cantados (Zumthor, 1991: 138). Sobre cuentos tradicionales y fórmulas, véase Amades (1976: 158), Chevalier (1999: 33-37), Esteban (1985), Gómez Couso (1994: 135-152), Lavinio (1993: 15-19), Sanga (1986) y F. Sautman (1990). Para el valor de ritos de entrada y salida de las fórmulas de apertura y cierre puede consultarse Gil Grimau (1988: 61-82).

o sentencia a la usanza de los narradores tradicionales⁶³¹. También *Cristina Mirinda* utiliza el mismo mecanismo para concluir algunas de sus narraciones, pero en el cuestionario no lo considera una fórmula de cierre.

Entre los narradores italianos encuestados, sólo seis han admitido utilizar fórmulas de introducción o cierre, aunque no siempre de tipo tradicional. Enrico Messina, por su parte, escribe que no suele usar espontáneamente ninguna fórmula, pero “talvolta, ascoltando il pubblico, mi capita di farlo” (cuest. I-11), subrayando así la importancia que tiene para el receptor el hecho de marcar con claridad el principio y el final de una narración. Ascanio Celestini, de forma análoga a José Campanari y *Cristina Mirinda*, dice que por lo general no emplea fórmulas, pero un breve repaso a los cuentos de *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (Celestini, 2002a), en el que el autor ha recreado algunos cuentos o historias de procedencia oral, parece apuntar en otra dirección⁶³². Estas

⁶³¹ “Quien mucho abarca poco aprieta”, “mala hierba nunca muere”, “al mal tiempo buena cara”, etc.

⁶³² Es verdad que Celestini no utiliza ni una vez la fórmula clásica de los cuentos italianos *c’era una volta* para abrir sus narraciones, pero empieza varios cuentos utilizando verbos o locuciones que tiene valor de fórmula en la narración tradicional como: “Al paese mio *dicono* dell’esercito invisibile” (Celestini, 2002a: 85) o “Un bel giorno...” (Celestini, 2002a: 42); e incluso escribe un cuento, *Storia su Nerone e Berta*, que se basa en un dicho popular que también se utiliza como fórmula introductoria:

aparentes contradicciones pueden deberse a que las recopilaciones de cuentos populares y los cuentos maravillosos de autor inducen a pensar que las fórmulas de apertura y cierre tienen un aspecto codificado y cristalizado⁶³³ y que los narradores tradicionales las utilizaban tal cual. En realidad, parece que el empleo de las fórmulas conllevaba a veces una cierta reelaboración de las mismas para adaptarlas al contexto real de la narración, camuflándolas o diluyéndolas en un exordio o una conclusión más largos, como hacen también los *nuevos narradores*. Un ejemplo puede ser el cierre de una versión de *Juan el oso*, recopilada por Julio Camarena: el anónimo narrador utiliza elementos típicos de las fórmulas de cierre para realizar la transición de lo maravillosos a lo cotidiano,

“Erano i tempi in cui Berta filava”. La historia además se concluye con una repetición que tiene un paralelismo muy propio de las fórmulas: “che dove stanno i morti non ci sta più da camminare,/ che dove stanno i morti non si torna più indietro” (Celestini, 2002a: 203). Por lo que se refiere a los finales, pueden recordarse los ejemplos siguientes: “e tutti vissero felici e contenti” (Celestini, 2002a: 84); “E così tutti sanno che da quel giorno, anche senza denti, zio Lupo si mangia le bambine golose” (Celestini, 2002a: 134); en su versión de *La mata de albahaca* (en italiano *Caterinella*, se trata del cuento AT875), Celestini cierra el cuento repitiendo la serie completa de las rimas contenidas en la narración (Celestini, 2002a: 77), un procedimiento típico de la narración popular.

⁶³³ Cf. las fórmulas de cierre inventadas por Capuana, según el molde tradicional (“Grillo era nato e grillo era morto. /E noi restiamo col mantello corto” o “Stretta la via, larga la foglia; /Ne dica un'altra, chi n'ha la voglia” que además hace referencia a la típica alternancia de narradores en una velada comunitaria) o las largas y rimadas fórmulas de introducción que el poeta crepuscular Guido Gozzano (Aglie Canavese, Turín, 1883-1916) escribía al principio de sus cuentos para niños (“Quando i polli ebbero i denti/ e la neve cadde nera/ (bimbi state bene attenti)/ c'era allora, c'era... c'era...” o “Quando l'alba si levava,/ si levava in sulla sera,/ quando il passero parlava/ c'era allora, c'era... c'era...”). Sobre Gozzano y sus cuentos, cf. Sebastiani (2003).

mezclando elementos tradicionales con su propia biografía, hasta que la realidad se impone de forma magistral, *avanzando* del obligado final feliz del cuento maravilloso a la conclusión que interesa más de cerca al narrador:

Y el amo y el ama no se creían que era aquel señor. Y yo estaba sirviéndoles. Y ende allí me volví yo. Y él se quedó allí y se casó con la reina: con una princesa. Y desde allí pues ya pudimos avanzar a más; mas que... que saqué estas gafas, porque veo poco, y la garrotilla y la boina, y aquí me encuentro: en el asilo de Tomelloso; sí señor” (Camarena y Chevalier, 1995: 32).

Incluso el aparente error en indicar la situación social de la novia nos ayuda a cambiar de plano narrativo: ¿qué importan las reinas y las princesas cuando uno se encuentra en el asilo de Tomelloso?

En la oralidad, las fórmulas existen también en la narración conversacional, en la que el hablante suele recurrir a ellas para avisar al interlocutor de que el siguiente turno de habla va a ser de cierta extensión (Camargo Fernández, 2000: 412). Análogamente, según N. Belmont, la fórmula introductoria del cuento tradicional servía, entre otras cosas, para

que el narrador se atribuyera el monopolio de la palabra⁶³⁴ (Belmont, 2002: 47-49) y es evidente que, en el pasaje del contexto de la velada comunitaria a los espacios de la *nueva narración*, esta función ha sido despojada de su significado. El escenario indica de por sí el privilegio del narrador, pero éste, de todas formas, se ve obligado a algún tipo de ritual introductorio⁶³⁵, puesto que suele contar para un público de desconocidos⁶³⁶ y, antes de lanzarse a la narración *stricto sensu*⁶³⁷, necesita, por lo general, algunos minutos de conversación previa durante

⁶³⁴ Pitré entendió todo el valor de las fórmulas introductorias y abrió su amplia recopilación de cuentos folclóricos sicilianos con *Lu cunti di "Si raccontu"* que habla de la dificultad de empezar un cuento sin utilizar fórmulas (Pitré, 1985: 1-5). P. Esteban (1985: 174-175) señala un cuento catalán, recopilado por J. Amades, que, de forma análoga al relato siciliano, se basa en la prohibición de empezar a contar con las palabras *vet ací que una vegada...*

⁶³⁵ Que no es exclusivamente de tipo lingüístico: el ritual clásico de presentación de un cuento, adoptado desde hace un siglo en la *Hora del Cuento* en las bibliotecas públicas de Nueva York, consiste en que el narrador encienda una vela justo antes de empezar a contar (Valentino Merletti, 1998: 52-53). En España, José Campanari utiliza el mismo procedimiento, en espacios comunitarios, como las bibliotecas, y en espacios teatrales (como la *Casa de América* en Madrid, donde en abril de 2004 presentó el espectáculo *Historias robadas*).

⁶³⁶ Además, como indica J. Monleón, en la narración oral “el destinatario no es un grupo social cualificado, es decir, predefinido, como suele ser el público de los teatros” (texto de su ponencia *De la tradición literaria a la narración oral* en el congreso *Entre la voz y la palabra*, Granada, 2002) y es importante que el narrador encuentre, en cada *performance*, un plano de comunicación común entre él y sus espectadores. En una entrevista C. Pazó nota que es mucho más fácil contar delante de personas que tienen hábitos de espectadores teatrales, mientras “no mundo rural temos um público muito pouco receptivo e muito pouco generoso” (Vilavedra y López Silva, 2003: 66).

⁶³⁷ Algunos narradores, como M. del Amo, preparan sistemáticamente bloques narrativos, constituidos por un relato precedido por su introducción.

la cual tomar el pulso a sus espectadores⁶³⁸. Para “el emisor de un acto de habla resulta importantísimo saber de antemano que sus oyentes van a cooperar con él en el acto de habla que se propone realizar” (López Eire, 1999: 47), así que los *nuevos narradores* emplean intuitivamente procedimientos que eran bien conocido ya por los antiguos manuales de retórica, que asignaban al *exordium* la función de captar la *benevolentia* del público⁶³⁹.

Por lo que se refiere a las fórmulas de cierre el panorama es menos homogéneo, excluidas las narraciones para público infantil, en las que se utilizan ampliamente todas las variantes del tradicional *colorín colorado*. Si, como escribió E. Brandenberger, “el cuento literario está concebido partiendo desde el final” (Brandenberger, 1973: 376), muchas veces, en cambio, el narrador oral desconoce, en el momento de empezar a narrar, cómo va a cerrar su narración, puesto que esto puede depender en gran medida de las reacciones del público a lo largo de la *performance* narrativa. Como afirman Félix Calatauyd y Pablo Pérez:

⁶³⁸ Mimmo Cuticchio, por ejemplo, afirma que “Oggi se vado in un posto qualsiasi che non sia un vicolo di Palermo ma una piazza italiana, faccio un minimo di introduzione di pochi minuti che mi serve da assestamento, come presa di contatto con il pubblico. [...] Se non si fa così non si può fare il cunto, io non ho mai cominciato a freddo” (Del Moro, 2003: 41-42). Cf. también las afirmaciones de Laura Curino en su cuestionario.

⁶³⁹ Cf. Abascal (2005: 41-44) y Hernández Guerrero (1999: 76-80).

el público alimenta al narrador. Nos alimenta con su respuesta, su silencio, su risa espontánea, sus descuidos, su mirada. Y el narrador se crece o se mengua según se lo pida el público (Calatayud y Pérez, 2000: 21).

La contribución del público no influye sólo en el tono de la exposición, sino también en las palabras concretamente utilizadas (Finnegan, 1988: 124), como, por otra parte, resulta casi obvio si se toma en cuenta la fuerte componente dialógica de la narración oral. Umberto Eco, en su ya clásica *Obra abierta* (1990), hablaba de la dialéctica entre obra e intérprete: en la narración oral la dialéctica fundamental es la que se instaura entre el narrador y su público, y el cuento narrado, la obra, es un puente que narrador y oyentes van construyendo para poder encontrarse a través de él. Como escribió el arabista e investigador sobre narrativa oral norteafricana Rodolfo Gil Grimau (1987: 7), el narrador “toma del público lo que el público piensa y siente, y lo hace historia”.

También hay que reconocer, sin embargo, que existen narradores que, sobre todo cuando cuentan un relato histórico o literario, están muy apegados al texto previo que han elaborado y cierran sus narraciones con un final fijado de antemano. Me parece interesante analizar las versiones del relato *El collar*, de Guy de Maupassant (2002), que cuentan Brigitte

Arnaudès y Mercedes Carrión. Esta narración es un ejemplo típico de final literario *cerrado* y sorprendente⁶⁴⁰, “è costruita e calibrata in funzione del terribile e improvviso colpo di scena clausurale”, como ha afirmado recientemente P. Benzoni (2003: 419), que en el mismo artículo escribe también: “la rivelazione finale risulta ancor più drammatica proprio perché lascia concretamente senza parole Mme Loisel, perché raggela nel bianco tipografico ogni replica, reazione o strascico [...]. Il testo [...] non aggiunge altro, non conclude” (Benzoni, 2003: 428). El final del cuento no representa solamente un cierre perfectamente acabado y sin embargo *abierto*, sino que, como en la mayoría de los casos de este tipo, da un valor nuevo a muchos datos anteriores, que el lector está obligado a interpretar en una clave diferente: en este caso concreto, la

⁶⁴⁰ Resumiendo de forma muy sintética, el relato tiene como protagonista a Mme de Loisel, “una de esas hermosas y deliciosas criaturas nacidas como por un error del destino en una familia de empleados”, que no había podido casarse más que con un modesto empleado de un ministerio. La protagonista sueña con refinamientos aristocráticos para los que siente haber nacido. La única oportunidad de acercarse a la vida a la que aspira es un baile en el Ministerio y, para participar en él convenientemente ataviada, pide prestado a una amiga suya, Mme de Forestier, un magnífico collar que pierde al volver del baile. Para que la amiga no sepa lo que ha ocurrido, Mme de Loisel compra un collar idéntico y se lo devuelve, pero así ella y el marido se condenan a diez años de miseria y trabajo para saldar las deudas que han tenido que contraer. Cuando acaban de pagar lo que deben, la protagonista parecía una anciana y “se había transformado en la mujer fuerte, dura y ruda de las familias pobres” (Maupassant, 2002: 96). Por casualidad se encuentra en un parque con su antigua amiga, aun joven y hermosa, y ésta no la reconoce. Entonces Mme de Loisel le confiesa, casi con orgullo, su desdicha y Mme de Forestier asombrada le desvela que los brillantes del collar que le había prestado eran falsos.

feroz ironía de Maupassant con la protagonista de su relato sólo se manifiesta de forma retroactiva al llegar a la última frase del texto. Las dos narradoras, aún siendo bastante fieles -sobre todo Brigitte Arnaudiès- al texto original, se han visto en la imposibilidad de asumir el cuento respetando la distribución de la información dentro del mismo y la posición del narrador con respecto a Mme Loisel. Mercedes Carrión ha optado por hacer explícita ya desde el principio del cuento la ironía a expensas de la protagonista, llegando a un tono de burla que transforma la narración en un cuento cómico, muy lejano de las intenciones de Maupassant, un cuento en el que el final no es sorprendente, sino que representa el lógico broche final de las desventuras de la protagonista. Brigitte Arnaudiès, en cambio, aún viéndose obligada ella también a dejar traslucir con antelación una parte de ese tono irónico, que en el texto escrito puede permanecer encubierto de una forma inaccesible a lo oral, ha preferido mantener la lenta construcción de un relato de pérdida irreparable, sólo desvelada por la revelación final ofrecida en esa frase que según Benzoni sigue vibrando, amplificada por la resonancia del final:

La señora de Forestier, sumamente impresionada, le cogió ambas manos: -¡Oh! ¡Mi pobre amiga Matilde! ¡Pero si el collar que yo te presté era de piedras falsas!... ¡Valía quinientos francos a lo sumo!... (Maupassant, 2002: 97).

Sin embargo, en la oralidad una revelación abrupta no vibra ni resuena si el narrador no presta sus palabras para que esto sea posible y la narradora en cuestión ha alargado el cuento terminándolo de la forma siguiente:

La Sra. de Forestier le cogió las manos: ¡El collar que yo te presté valía a lo sumo 500 francos ... las piedras eran falsas! Matilde Loisel se desvaneció en el parque. "He cumplido" recordó. Su vida le pareció un libro de cuentas falsas. Caminaba sin rumbo cuando chocó con una mujer cogida del brazo de un oficial : 20 años tendría ... Matilde la odió con toda su alma por su belleza y juventud (texto proporcionado por B. Arnaudès).

La morosidad de este final dilatado permite al público que escucha la historia ir recordando el trayecto vital de Matilde Loisel y el hecho incuestionable de que su belleza y su juventud se han desvanecido trágicamente y para siempre, tal y como el lector del relato de Maupassant se ve impulsado a recordar lo que ya ha leído gracias al final original del cuento.

Como ya adelanté, resulta evidente que las estrategias para cerrar una narración pueden ser muy distintas según los narradores. De todas formas, ninguna de ellas guarda parecidos con los mecanismos conclusivos de un relato escrito de autor y, en muchos casos, se valen más de recursos no verbales (brusco descenso del tono de voz, pequeña inclinación de la cabeza que sugiere una reverencia ante el aplauso, etc.), que de construcciones textuales, causando a veces el desconcierto del público que no entiende con certeza si la narración ya se ha terminado. En este sentido, no es de extrañar que algunos narradores opten por un cierre musical o cantado, que diluye el final de una forma menos abrupta que la voz hablada.

3.3 La duración de los cuentos y de los espectáculos o las *contadas*⁶⁴¹

⁶⁴¹ Con este neologismo suele indicarse, en España, una sesión de narración de cuentos, sobre todo en cafés y pubs.

Una de las características estéticas del cuento literario (que en el imaginario de un público occidental llega casi a representar el cuento a secas) es la brevedad: Cortázar escribió que un cuento plenamente logrado es una “implacable carrera contra reloj” y que “las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de la *nouvelle* y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos”⁶⁴² (Cortázar, 1993: 400). Los *nuevos narradores* se mueven entre esta idea y la del cuento tradicional, que, en cambio, responde a otros criterios⁶⁴³: su duración depende en gran medida de la posibilidad y disponibilidad a escuchar de su público⁶⁴⁴ y, además, las ocasiones para narrar géneros de distinta duración están de alguna forma ritualizadas por

⁶⁴² Sobre la brevedad como característica fundamental del cuento existe una bibliografía infinita, empezando por el clásico ensayo de Poe (1993), sobre la narrativa de Hawthorne, puesto que en el fondo se trata de la única cualidad propia del género sobre la que la crítica y los propios cuentistas están unánimemente de acuerdo (véase Carrillo, 1997: 67-72). Por otra parte, ya la *Rhetorica ad Herennium* y Cicerón, en el *De inventione*, preveían la modalidad de la *narratio brevis*, categoría que se mantuvo en la Edad Media, reuniendo en sí géneros diversos (*exempla*, *fabliaux*, *lais*, vidas de santos, etc.), sin que hubiera entre ellos afinidades formales o de contenido más allá de la *brevitas* (Picone, 1985: 7-9).

⁶⁴³ Afirma F. Rico: “En el cuento tradicional, la brevedad estaba condicionada por las circunstancias de elaboración y propagación; en el literario, pasa a convertirse en una categoría estética deliberada” (Rico, 2002: 1385).

⁶⁴⁴ Sobre la relación entre la duración de una *performance* oral y las reacciones del público, véase Di Palma (1991, 65), Lord (1960: 20) y Ong (1989: 78).

la tradición⁶⁴⁵. Por lo que se refiere a la extensión de las narraciones de los contadores tradicionales, B. Bidàude, una *nueva narradora* francesa, ha relatado su experiencia de recopiladora de tradiciones orales, en los años ochenta en la región del Poitou, y ha llamado la atención sobre cómo la duración de la misma historia podía variar de cinco a cuarenta y cinco minutos, según el narrador, el público y la ocasión⁶⁴⁶ (Jolivet, 1995: 59). M. Mariotti, analizando el repertorio de una narradora tradicional, encuentra que está compuesto por una docena de relatos (entre cuentos, leyendas y *exempla*), cuya duración oscila entre quince y cincuenta minutos (Mariotti, 1992). N. Belmont afirma que un buen narrador podía alargar un cuento durante una hora o más (Belmont, 2002: 47) y, en

⁶⁴⁵ Los cuentos tenían incluso su periodicidad: en las veladas rurales europeas las grandes narraciones maravillosas solían contarse en las largas noches de los que los Bretones llamaban *mois noirs*, es decir noviembre y diciembre (LeBraz, 1994: 31). Véase también A. Van Gennep (1998) y sus estudios sobre la vinculación entre el folclore y los ciclos vitales y anuales en las culturas tradicionales. En el Rif las reuniones en las que se contaban cuentos solían ser después del crepúsculo, puesto que se creía que contarlos durante el día traía mala suerte (Merolla, 2003: VI). G. Jean (1988, 226) mantiene que en Nueva Guinea existía la creencia de que contar en ciertas épocas del año produciría amenazas de incendio, mientras que en la Gran Cabília los narradores pensaban que podían quedarse calvos si contaban de día. Análogamente los narradores de Cabo Verde temían quedarse sin pestañas si no respetaban la limitación de contar sólo por la noche (Jesús y Pereira, 2002: 173).

⁶⁴⁶ En esta misma línea, un nieto de Azcaria Prieto, la narradora preferida de Aurelio M. Espinosa (hijo), recuerda que “Si estaba toda la tarde lloviendo en Saldaña, mi abuela con un cuento o con dos podía estar todo el día [...] Y si un cuento duraba diez minutos, pues ella se tiraba hora y cuarto y ya se inventaría lo que fuera, porque era muy habilidosa contando cuentos” (de Prada, 2004: 182).

efecto, en las sociedades tradicionales los tiempos de fruición de cualquier tipo de recital oral suelen ser largos. De hecho, Cristina Lavinio recuerda

affermazioni sorprendentemente concordi, in zone diverse, sulla possibile lunghezza delle fiabe, tanto da essere spesso raccontate a puntate in più sere a veglia (Lavinio, 1985: 41).

Sobre esta base, la estudiosa avanza la hipótesis de que, cuando en el siglo XIX empezaron a leerse libros en las veladas rurales, el hecho de que no se escogieran textos breves, sino historias largas (en Italia se leían *I Reali di Francia, Los Miserables, Los Novios*, etc.) fuera un fenómeno debido a que la escucha de historias largas y complicadas se injertaba “sul gusto preformato di fruitori (esecutori) di lunghe e complesse narrazioni fiabesche” (Lavinio, 1985: 41).

En los últimos años, la artesanía tradicional africana ha sufrido un proceso de *samsonitización*, una progresiva disminución del tamaño de los objetos tradicionales para que éstos puedan caber en las maletas de los turistas (Aime, 2002: 73) y, análogamente, la recuperación de la narración oral en la Europa actual parece pasar por una drástica reducción de la duración de la *performance* narrativa, que responde a las exigencias de un público que tiene un ritmo de vida mucho más rápido que los

espectadores de un narrador tradicional⁶⁴⁷ y que, además, por influencia de los modelos de la literatura escrita, espera que el cuento sea un género breve. Tomando como ejemplo la ya citada tradición de los *cuntistas* sicilianos, G. Di Palma analiza cómo el *cunto* se ha adaptado a un nuevo contexto de fruición en las modernas propuestas de Mimmo Cuticchio y apunta que la materia narrativa de la *Rotta di Roncisvalle* duraba tradicionalmente tres episodios de dos horas cada uno, mientras en la actualidad Cuticchio logra sintetizarla en treinta minutos (Di Palma, 1991: 157-158). Por supuesto, tampoco la *nueva narración* española tiene propuestas cuya duración requiera un desarrollo dividido en episodios e, incluso, es casi impensable una narración que supere la hora, de hecho las funciones de los *nuevos narradores* suelen tener una duración de sesenta minutos aproximadamente⁶⁴⁸, sin que haya diferencias apreciables según

⁶⁴⁷ Sobre las mutaciones en la concepción tradicional del tiempo y el acortamiento de los actos de comunicación de todo tipo en Europa después de la primera guerra mundial, cf. Schenda (2002: 77-78).

⁶⁴⁸ No tengo en cuenta una modalidad de narración oral, el maratón de cuentos que, bajo el influjo de la experiencia de Guadalajara, está difundiéndose cada vez más (Bruno, 2003b).

los distintos espacios en los que se cuenta⁶⁴⁹ ni el número de narradores que participen en el evento.

Por consiguiente y como resulta del análisis de los cuestionarios ningún narrador cuenta narraciones de más de una hora de duración. De hecho, la duración media de los cuentos de repertorio puede llegar a ser de hasta una hora en el caso de cuatro narradores, hasta media hora para otros siete, hasta veinte minutos para trece y hasta diez minutos para once. En cambio, la estructura más usual de una *contada* o espectáculo unipersonal suele prever por lo menos cuatro o cinco cuentos de distinta duración⁶⁵⁰, unidos por unas transiciones de conversación escénica o un marco narrativo, aunque también se utilice el procedimiento de las cajas chinas o el del nexo creado por un personaje común a todos los cuentos (que puede ser el mismo narrador) o por un mismo lugar como escenario único de la narraciones, mecanismos típicos, por un lado, de la tradición cuentística oriental y medieval (Borruso, 1993), pero utilizados también

⁶⁴⁹ La duración cambia si el público es infantil: las funciones para niños suelen ser más cortas (cuarenta y cinco-cincuenta minutos), así como los cuentos infantiles propuestos por muchos narradores suelen tener una extensión menor que los cuentos para jóvenes o adultos contados por los mismos narradores.

⁶⁵⁰ Casi todos los narradores tienen en su repertorio microrrelatos, que pueden durar uno o dos minutos. Su función es a menudo la de ser narrados cuando el público pide un *bis*.

en muchos libros o ciclos de cuentos⁶⁵¹ de la producción literaria actual. Desconocemos cuáles eran los procedimientos utilizados en un contexto tradicional, puesto que, como subraya Bruno de la Salle, un narrador tradicional podía y solía contar durante largas veladas y debía dominar más de un recurso para coser un cuento a otro, pero “les folkloristes qui ont collecté les contes auprès des conteurs n’ont malheureusement pas noté les ‘suites’ des ces conteurs” (de la Salle, 1995: 271). Aurora Milillo (1980: 6) ha apuntado las limitaciones de estas prácticas de recopilación, puesto que en la narración folklórica los cuentos aislados eran sólo segmentos narrativos, que cobraban la categoría de discurso coherente gracias a la secuencia íntegra de una sesión de narración, que instauraba, entre los cuentos, nexos lógicos y relaciones de consecuencialidad, a parte de todas las informaciones adicionales y las reflexiones autobiográficas insertadas por el narrador⁶⁵².

Por lo que se refiere a los espectáculos de los narradores italianos, éstos tienen una estructura mucho más unitaria que la que se suele utilizar

⁶⁵¹ Cf. el artículo de Antonio del Rey (1999), “Claves del cuento actual”, en el que este autor analiza los nexos de unión que utilizan algunos escritores españoles contemporáneos en sus libros de cuentos.

⁶⁵² Cf. el análisis de Aurora Milillo (1980: 10-11) sobre el repertorio de Adolfo di Cave y las indicaciones de Giovanni Battista Bronzini (1989: 21-24) sobre la forma de narrar del contador ciego Alfredo Paglialunga.

en España. Si hay varias historias, siempre hay un hilo principal, cuya función organizadora hace que los cuentos sueltos tengan el valor de digresiones, mientras que, en otros casos, el parámetro estructurante puede ser la figura del narrador, como en el espectáculo *I due fulesta* de Luigi Dadina y Sergio Diotti, o la música en vivo que interactúa con el desarrollo de la narración, como en *Cecafumo* de Ascanio Celestini (Celestini, 2005d: 42-43).

La duración oscila, dentro de las actuales convenciones del espectáculo teatral, entre una y dos horas, con la excepción de las obras de Marco Paolini que, como ya se indicó, suelen ser más largas.

- VI -

CONCLUSIONES

Como hemos visto, en el siglo XX, o incluso a finales del XIX, la narración oral emprendió un largo camino que la sacó del anonimato de las veladas familiares o vecinales y la alejó del ámbito exclusivo de las tradiciones populares para acabar encontrando su sitio en la intimidad de las aulas o las bibliotecas infantiles como herramienta útil para fomentar el amor por la lectura. Mientras tanto, paulatinamente, iban desapareciendo los contextos y las ocasiones en las que, durante siglos, se había desarrollado la narración tradicional.

En la actualidad, en el mundo occidental que ha encendido la televisión y apagado a los abuelos (Clemente, 2002: 164), parece que la antigua costumbre de pasar el tiempo y olvidar las dificultades y las angustias de la vida contado cuentos sólo se reactiva en escasos contextos, siendo uno de los más recordados por estudiosos de folclore de

distintos países el de largas hospitalizaciones, sobre todo en dormitorios comunes⁶⁵³.

En las bibliotecas, la narración oral vivió durante décadas una existencia subalterna, convertida en simple embajadora del placer de la lectura ante los niños⁶⁵⁴, sin embargo en época reciente ha recuperado cierta vitalidad y visibilidad social gracias a una transformación que le está ofreciendo una nueva posibilidad de acción: escenarios de cafés, centros culturales y espacios teatrales grandes y pequeños.

Esta evolución hacia lo espectacular de la narración oral no es exclusiva de España o de Italia, sino que en muchos países europeos y americanos encontramos movimientos parecidos. Como afirma el estudioso canadiense C. M. Pons (2001: 9):

⁶⁵³ Cf. Addari Rapallo (2000: 71), Contreras Oyarzún y de la Barra Arroyo (2000: 168), etc.

⁶⁵⁴ Este progresivo encasillamiento había empezado ya en el siglo XVII cuando los cuentos populares y maravillosos, hasta entonces utilizados como refinado entretenimiento cortesano (baste recordar el *divertimento* barroco de *Lo cunto de li cunti*, de G. Basile), dejaron de considerarse historias dignas de ser narradas para todo tipo de público y se convirtieron en literatura para las clases subalternas o en *literatura infantil*. Según M. Chevalier (1993: 36) la novela corta derrotó al cuento en la época de Cervantes: “Entre las élites cultas, las *Novelas Ejemplares* doblan a muerte por el cuento ¿Quién, entre los que saben leer, y leer bien, va a escuchar unos cuentos de vieja? [...] El cuento oral [...] es abandonado, natural y espontáneamente, a los que no saben leer bien (analfabetos, gente de pocas letras y niños)”. Sobre la reducción de los cuentos populares a literatura infantil, cf. Bronzini (1985: 34) y Schenda (1987). Cf. Clemente (2000: 167) sobre la disminución progresiva de la edad en la que los niños están dispuestos a escuchar cuentos tradicionales.

le conte, cette vieille pratique désuète à peine bonne à endormir les enfants il y a encore 10 ou 15 ans, a rejailli depuis, un peu partout (en Europe, aux États-Unis, ici...) et avec force. On redécouvre le métier du conteur – certains en font profession et peuvent en vivre; éclosent les festivals de la parole qui trouvent leur public, assez pour évoquer depuis quelques années un “renouveau” du conte.

A lo largo de este trabajo, se ha visto cómo la narración oral es el origen de la narrativa escrita, con la que tuvo siempre una relación de influencias e intercambios recíprocos. Las dos modalidades de narración pueden tener en común la historia e incluso frases enteras, como es el caso, por ejemplo, de rimas y fórmulas, sin embargo, los soportes artísticos de cada una y su tipo de comunicación son radicalmente distintos. A causa del *escritocentrismo* de nuestra cultura (Frenk, 1997), hasta épocas recientes no se ha percibido ni valorado la especificidad de la oralidad, de los códigos que ésta utiliza o de los rasgos propios de la comunicación oral y la lengua hablada. Por poner sólo un ejemplo, el fenómeno de la repetición ha sido estudiado e incluso altamente valorado en el discurso literario escrito, mientras que las reiteraciones del discurso oral reciben, por lo general, una condena apriorística que las tacha de

inútiles, pesadas, productos de un vocabulario limitado, etc. (Paz, 2003: 245), sin que muchos estudiosos de literatura o folclore perciban la importancia de la repetición en la construcción de un *texto* oral. De la misma forma, sigue siendo necesario subrayar algo tan evidente cómo la riqueza de códigos y recursos que se despliegan en la narración oral frente a la escrita, aun cuando se tienen en cuenta tan sólo las posibilidades de la *vocalidad*. El “amplio catálogo negativo” (Gauger, 1998: 20) de las deficiencias de lo escrito en comparación con lo oral, permite entender que la narración oral está más cerca del teatro, con el que comparte códigos, recursos y posibilidades, que de la literatura escrita.

Dependiendo del tipo de cultura, esta cercanía puede incluso llegar a la identificación y, en general, en la narración oral de tipo tradicional se encuentran elementos y códigos teatrales. Por supuesto, se trata de una teatralidad que, más que con el teatro *culto*, tiene que ver con las manifestaciones populares de este arte, con las cuales existen coincidencias por lo que se refiere a elementos como el tipo de relación con el público, los lugares escénicos utilizados, el tratamiento del tiempo y del espacio, las soluciones escenográficas o la importancia de la

improvisación aunque exista un texto de referencia. Estas similitudes entre la narración oral y el teatro de tipo folklórico se extienden, además, a otras modalidades teatrales menores, como el cabaret, las variedades o el café-teatro, e incluso pueden llegar, en algunos casos, al teatro *culto*, por lo menos en su aspecto más contemporáneo, dado que éste ha aprovechado, como fuente de inspiración y terreno de investigación, muchas de las características reseñadas más arriba a propósito del teatro popular.

Además, entre los cambios sufridos por el teatro en el siglo XX, es necesario recordar la búsqueda, por parte de muchos directores y dramaturgos, de una vuelta a la esencia del teatro, que ha pasado por la renuncia a la complejidad de muchos elementos teatrales. Como escribió, en 1941, Jacques Copeau:

El teatro, cuanto más se proponga dirigirse eficazmente a un número elevado de personas, inscribirse en su memoria e influir en su vida profunda, más deberá simplificarse, depurarse y reducir el número de sus elementos para desarrollarlos en potencia (Copeau, 2002: 455).

En este sentido, parece que la narración oral puede representar una tendencia escénica que potencia una dimensión humana del teatro, que, en

la actualidad y desde perspectivas distintas, parece ser la auténtica razón de ser del arte teatral, frente a la competencia de otros espectáculos y otras formas de comunicación más tecnológicas⁶⁵⁵. En la narración oral es imprescindible esa cercanía entre el artista y su público investigada y perseguida por muchos representantes del teatro culto durante el siglo XX. Además, el contador de historias no obliga al espectador a asumir el principio de ficción del personaje, dado que, supuestamente, narra desde sí mismo. Otro elemento que conviene no perder de vista es que la narración hace patente el papel de coautor que tiene el público en el teatro, otorgándole la posibilidad de influir directamente, y a veces de forma manifiesta, en el desarrollo de la obra. Los espectadores suelen valorar y agradecer esta opción, puesto que, como afirmó Fabrizio Cruciani:

Oggi il teatro è lo spazio a parte in cui si esaltano quei valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana (Cruciani, 1992: 179).

⁶⁵⁵ Incluso un *techoartista* como Marcell Antúnez tiene clara la idea de que el teatro debe apostar por lo que lo diferencia de los otros medios y que, por lo tanto, “retorna a su condición (que no ha perdido nunca por otro lado) de ceremonia y ritual. El teatro será aquello que haremos todos los que vayamos a la representación teatral” (Antúnez, 2002: 171). Este *performer*, además, expresa el deseo de que “los textos teatrales no sean ya ecuaciones cerradas, sino que se conviertan en ecuaciones abiertas” (Antúnez, 2002: 172).

Sin embargo, en España e Italia tradiciones teatrales diferentes han hecho posible que las modalidades de la *nueva narración* tomaran caminos distintos o, por lo menos, tuvieran objetivos artísticos no coincidentes.

Por lo que se refiere a España, se ha puesto de manifiesto cómo la narración oral está difundándose como alternativa de ocio en la sociedad actual, a parte de ser utilizada como herramienta pedagógica y de animación a la lectura en bibliotecas y centros de enseñanza. El *Maratón de Cuentos* de Guadalajara, que en la introducción se indicaba como punto de referencia para el inicio del *renacimiento* en España, del hecho de contar oralmente, en su XIII edición⁶⁵⁶ ha convocado a 842 narradores, de los cuales por lo menos setenta eran profesionales.

En el capítulo III, dedicado a la situación española, se han comentado los puntos débiles de un arte cuya falta de definición comporta que aún no sepa cuál es el nombre que debería adoptar, con el agravante de que, entre las posibles opciones para referirse a él, se está difundiendo

⁶⁵⁶ En el momento de culminar esta Tesis doctoral todavía no han sido elaborados los datos relativos a la XIV edición del Maratón (17-19 de junio de 2005).

el neologismo *cuentacuentos*, una de las etiquetas más restrictivas y vinculadas a usos de la narración oral de limitado alcance artístico. En la actualidad, los *nuevos narradores* españoles oscilan entre propuestas, como las de Francisco Garzón y su *Narración Oral Escénica*, que encierran esta actividad dentro de unos presupuestos teóricos muy rígidos a cambio de ofrecer etiquetas claras y espacios escénicos de cierto prestigio, y el ejemplo de algunos artistas, como Victoria Gullón o José Campanari, que investigan posibilidades artísticas personales, sorteando las dificultades de ejercer un oficio que no se amolda a las reglas económicas y hábitos culturales del país. De todas formas, empiezan a aumentar los espacios teatrales interesados en promover espectáculos de narración oral y, a este propósito, hay que recordar que en 2004 la Casa de América de Madrid organizó un *Festival de Cuenteros Iberoamericanos*⁶⁵⁷ y también el *Fórum Universal de las Culturas*, en Barcelona, programó varias sesiones de narración oral⁶⁵⁸. En cambio, a

⁶⁵⁷ Han sido programados en el Festival varios de los narradores encuestados (José Campanari, Paula Carballeira y Magdalena Labarga) y otros a los que se ha hecho referencia a lo largo de esta Tesis doctoral (Nicolás Buenaventura, Quico Cadaval, Carolina Rueda y Enrique Vargas).

⁶⁵⁸ Recordamos, entre otros, los espectáculos *Histories del sexe no beneit* de Albert Estengre y *Cuentos de uno para todos* de Moisés Mendelewicz, programados en el espacio Cabaret. En el teatro, en cambio, Tim Bowley, Casilda Regueiro y Boniface Ofofo presentaron *Hilando cuentos*.

parte los monólogos del ya recordado Rafael Álvarez, *El Brujo*, casi no existen propuestas teatrales que incorporen la narración oral. Los escasos y aislados experimentos demuestran, por lo general, un preocupante desconocimiento de las reglas en las que se basa la narración oral⁶⁵⁹.

En Italia, en cambio, aunque la narración oral tiene su espacio reconocido en el ámbito pedagógico y en las experiencias de intercambio y convivencia multicultural, la *nueva narración* movió sus primeros pasos en el marco de la animación teatral y social para dar pronto el salto al teatro, gracias a intérpretes como Marco Baliani o Marco Paolini, que, de todas formas, contaban con el precedente ilustre de las *giullarate* de Dario Fo, a parte del ejemplo de autores, menos conocidos que el autor de *Mistero buffo*, como Giuliano Scabia o Giorgio Gaber, que también

⁶⁵⁹ Valgan como ejemplos la ya citada obra *Las manos*, de J. R. Fernández, Y. Pallín y J. Yagüe, que desaprovecha las posibilidades evocativas de la narración oral; y *Feirantes* (1999) del *Teatro do Noroeste*, espectáculo en el que la actriz Luma Gómez, disfrazada de vaca, va narrando una serie de cuentos de Álvaro Cunqueiro. A este espectáculo se le ha reprochado un “serio problema de ritmo” por culpa de la opción monologante (López Silva, 2000: 72), sin embargo creo que el fallo no debe achacarse al monólogo narrativo, sino al marco dramaturgico que no permite que la narración oral explote sus puntos fuertes. Si el narrador y su experiencia son uno de los principales parámetros estéticos de la narración oral y, por otro lado, parece que una de las aportaciones de la narración oral al teatro es exactamente la rotura de esa relación actor-personaje que, desde su principio en la segunda mitad del siglo XIX, fue difícil y conflictiva (De Marinis, 2000: 103), resulta bastante claro que la obra en cuestión carga la opción del monólogo narrativo con un lastre casi insalvable.

apostaron, en los años sesenta y setenta, por modalidades de oralidad narrativa y escénica. A lo largo de los años noventa, se multiplicaron las propuestas teatrales de actores que basaban su trabajo artístico en la narración oral y parece oportuno recordar que muchos espectáculos, como los de Baliani, Paolini, Curino, Celestini, Ovadia o Enia, pueden incluirse en la línea del *Teatro de la Memoria*, que se inserta de pleno derecho en ese fenómeno transnacional de una literatura de la memoria que, en la época en la que están desapareciendo los testigos directos de las grandes tragedias del siglo XX, intenta evitar el olvido y garantizar la memoria del pasado como pilar de la construcción de la identidad. Los *nuevos narradores* italianos se han ocupado de distintos momentos de la historia contemporánea italiana, desde episodios de la segunda guerra mundial, a menudo recuperados conjuntamente a través de libros de historia y de la memoria familiar del narrador, hasta la época del terrorismo de las *Brigate Rosse*, unos años que coincidieron con la juventud y la formación política de varios de los protagonistas del llamado *Teatro di narrazione*.

En la actualidad, muchos artistas están ahondando en las posibilidades teatrales que ofrece la narración oral a través de, por lo

menos, tres tipologías de espectáculos, como ha apuntado Pier Giorgi Nosari (2004): de narración *pura*, en la que el artista se presenta como narrador, es decir, como persona que narra; de narración *dramatizada*, en la que, en cambio, el narrador puede ser un personaje, con la recuperación, además, de otros códigos escénicos o elementos de apoyo; y el *drama narrativo*, en el que varios artistas interactúan y combinan sus narraciones.

Creo que es necesario también subrayar que, en Italia, la recuperación de la narración oral se realizó en el ámbito del teatro de investigación de los años ochenta y, en un principio, los modelos no fueron los de la narración tradicional, aunque ésta fue estudiada y aprovechada, en un segundo momento, gracias a la labor de artistas que proceden de la tradición folkórica, como Mimmo Cuticchio, o que sintieron la necesidad de rescatar las tradiciones narrativas de su región, como es el caso de Luigi Dadina o Sergio Diotti. Estos dos puntos de partida, el teatral y el folklórico, pesan sobre las elecciones lingüísticas de los *nuevos narradores* que utilizan una lengua que no suele ser el italiano estándar, sino el dialecto o el italiano popular. Este uso tiene finalidades

expresivas más que miméticas y muchos narradores llegan a auténticos experimentos de plurilingüismo, que recuerdan la tradición presente en el teatro italiano desde Ruzzante y que, en la segunda mitad del siglo XX, ha encontrado diversas actualizaciones en la obra de Eduardo De Filippo, Dario Fo o Giovanni Testori.

Quisiera subrayar que el análisis de los cuestionarios contestados por narradores españoles e italianos, a parte de proporcionar valiosa información sobre los procesos artísticos de cada uno, demuestra que muchos contadores españoles comparten las opiniones de sus homólogos italianos y sienten las mismas inquietudes y ambiciones artísticas, por lo que se puede avanzar la hipótesis de que, en un periodo de tiempo no demasiado largo, también en España empiecen a existir propuestas escénicas basadas en la narración oral de mayor alcance artístico y cultural, sobre todo si las salas de teatro alternativo superaran sus actuales recelos hacia la labor de los contadores.

En el último capítulo, esta investigación se ha centrado en la figura del *nuevo narrador*, que presenta algunos puntos de contacto y

numerosas divergencias con el narrador tradicional en lo que concierne a edad, situación profesional, el hecho de pertenecer a menudo a un grupo artístico y la relación con el mundo del libro. Todo esto implica un repertorio mucho más variado en lo que se refiere a la procedencia de los materiales narrativos (aunque hay que señalar curiosas coincidencias en la elección de algunos cuentos por parte de narradores de distintos países) y, además, en primer lugar otra forma de seleccionar las historias, y, posteriormente, estructurarlas y memorizarlas. Para esta tarea, los nuevos narradores utilizan técnicas muy parecidas a las de los oradores de la Antigüedad clásica, llegando a componer mentalmente un *texto* en el que las imágenes juegan un papel fundamental. El peso de la imagen como unidad de memorización es uno de los elementos que, además, acercan la *nueva narración* a la narración oral de tipo folklórico, cómo ocurre también con el empleo, por parte de ambas, de procedimientos parecidos para la introducción y el cierre de las historias.

En cambio, el papel de la escritura es muy distinto según de qué tipo de narración se trate. Por un lado, el hecho de que un narrador oral utilice una fuente escrita no es una novedad, ya que es un fenómeno que

se remonta a la época de los juglares y, en contextos tradicionales, se podía aislar una tipología de narrador bastante extendida y determinada: la de la persona que se dedicaba a contar libros que había leído, desde vidas de santos a obras de Víctor Hugo (Milillo, 1980: 4). Por otro, estos narradores tradicionales no utilizaban la escritura en la elaboración de sus narraciones, mientras que la escritura, mental o real, suele estar presente en el trabajo de los contadores actuales, sobre todo bajo la modalidad que Gerardo Guccini (2004a) ha definido como “oralità-che-si-fa-testo”. De hecho, la importancia de una elaboración que pasa por el cuerpo y la voz del narrador, en primer lugar, y por una puesta a punto a través del encuentro con el público, en segundo lugar, no excluye la posibilidad de una escritura como resultado final o paso intermedio de esta experiencia. La mayoría de los *nuevos narradores*, españoles e italianos, tienen fuertes vínculos con el mundo de la literatura y del libro en general, por lo tanto su oralidad no pasa por un rechazo o un alejamiento de la escritura, sino por una relación con ésta que recuerda a la de los músicos de jazz. En los dos casos, “l’usage de l’écriture ne remet pas nécessairement en cause la nature orale d’une oeuvre” (Béthune, 2004: 447) y puede ser una forma de defender y reivindicar la autoría, puesto que ésta es un concepto

bastante alejado de la oralidad, hasta el punto de que, en España, existe una fuerte polémica con respecto a la práctica, bastante difundida, de reutilizar cuentos escuchados a otro narrador.

Los contextos en los que solía desarrollarse la práctica de la narración oral de tipo tradicional han desaparecido, sin embargo, el hombre actual vive inmerso en un mar infinito de historias y narraciones que le llegan a través del cine, la televisión, la radio e incluso los videojuegos. Esta inflación narrativa tiene características muy distintas a las de la narración oral tradicional, no ofrece modelos de interpretación de la existencia, ni actúa como actualización de los vínculos comunitarios. Parece, sin embargo, como afirma un proverbio citado por Don Quijote, que “donde una puerta se cierra otra se abre” (Cervantes, 2005: 188) y estos aspectos milenarios de la narración, lejos de perderse, han encontrado refugio en lo escénico y lo teatral. La escena es el lugar en el que Ascanio Celestini puede presentar y representar un modelo de narrador familiar, que ya ha perdido su sitio en la vida cotidiana, pero que, de esta nueva forma, sigue acompañando a la existencia humana desde el escenario, que le presta esa dimensión comunitaria que todo

narrador necesita para que “la piccola luce delle storie” (Di Palma, 2005: 111) ayude al hombre en su comprensión de sí mismo y del mundo que lo rodea.

En este sentido, a pesar de las recordadas diferencias entre narradores tradicionales y *nuevos narradores*, creo que ambos coinciden en ser catalizadores de unos rasgos de la narración breve apuntados por Beltrán Almería (2001). Según este estudioso, el cuento, a pesar de sus metamorfosis a través de las épocas, ha mantenido dos rasgos: “el apego a los valores -aunque esos valores cambien- y el apego a una concepción muy flexible del tiempo [...] Ambos aspectos son dos caras de un mismo fenómeno: la concepción axiológica del tiempo, propia de la tradición popular” (Beltrán Almería, 2001: 556). En el momento en que un narrador toma la palabra, hoy como ayer, desde un escenario urbano o en un *filandón* del campo leonés, delante de un público que está dispuesto a cooperar en el éxito de la narración, los dos entran en un tiempo distinto al de la cronología cotidiana⁶⁶⁰ y si la *performance* narrativa es un

⁶⁶⁰ He comprobado en varias ocasiones que ni el narrador, ni personas del público podían establecer cuánto había durado un cuento narrado. Ciertos cuentos representan experiencias leves o placenteras y se tiende a considerar que duran incluso la mitad de su duración efectiva, mientras cuentos más trágicos pueden provocar la apreciación

acontecimiento que en sí mismo contiene valores comunitarios y de construcción de la identidad del grupo, los cuentos se transforman en “*sucesos* que se desvían de o confirman la primacía de valores que aseguran el crecimiento de la naturaleza y de la comunidad: el bien, la belleza, la verdad y la justicia” (Beltrán Almería, 2001: 556). Esto explicaría, por un lado, la dificultad a la hora de elegir un cuento para ser contado, manifestada por muchos narradores, y, por otra parte, la irritación de la mayoría de los narradores españoles cuando se ven confundidos con actores del *Club de la Comedia*⁶⁶¹. La diferencia entre contar un cuento y recitar un monólogo cómico reside en la intrascendencia de las críticas o de los valores transmitidos a través de la segunda actividad, si se compara con la primera, a parte de que narrar oralmente tiene más relación con el diálogo que con el monólogo (Cardona, 2002: 340).

contraria. De todas formas, un narrador experto suele crear una sensación de que la narración es más corta de lo que es en realidad. Como escribe Basile: “con quanto gusto sentettero fi’m ponta lo cunto de Zeza, tanto che si avesse durato n’altra ora le saria parzeto no momento” (Basile, 1986: 296. “Con que gusto escucharon hasta el final el cuento de Zeza, tanto que si hubiera durado otra hora les habría parecido un instante”).

⁶⁶¹ Se trata de un programa televisivo dedicado a monólogos cómicos. La prensa tiende a fomentar esta confusión: en un artículo aparecido recientemente en *El País*, bajo el epígrafe “Dónde encontrar a los monologuistas”, encontramos, el café *Libertad 8* puesto que “este local lleva 12 años programando noches de cuenta-cuentos que de infantiles tienen muy poco: surrealistas, incluso pornográficos... Hasta el punto de que muchos guardan muchas similitudes con el monólogo” (Sevillano, 2004).

Desde hace más de diez años, en la sociedad española la narración oral representa una ocasión de ocio y entretenimiento que ha logrado conquistar un lugar al lado de manifestaciones espectaculares mucho más elaboradas; mientras que, en Italia, el empleo de la narración oral en ámbito teatral ha dado lugar a una modalidad escénica que, en la actualidad, representa una de las propuestas teatrales que más atrae el favor del público y de los empresarios teatrales. En ambos países, el narrador y su voz compiten contra millonarias producciones internacionales o pantallas multimedia en las que se pueden admirar sofisticados efectos especiales y consiguen llenar pequeños y grandes espacios escénicos, a los que acude un público que espera que una voz humana dé inicio al rito ancestral de compartir palabras, para superar los miedos e intentar comprender el sentido de la vida, porque, como escribe Gianni Celati:

Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa "in generale". Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente (Celati, 1989: 57).

Espero que esta investigación que creo novedosa sirva como punto de partida para profundizar posteriormente en distintos aspectos de la narración oral, tanto en su vertiente tradicional como contemporánea. En esta primera fase he presentado un marco general que ofreciera una visión de conjunto y contribuyera a aclarar cuáles son las características esenciales de la actividad de contar en voz alta, más allá de las diferencias culturales y contextuales, pero creo que el tema y mi interés por él, lejos de agotarse, se prestan a nuevos estudios que aprovechen las conclusiones de esta Tesis doctoral.

- VII -

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS LITERARIAS⁶⁶²

AMO, M. del (1948). *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo.

---- (2003). *La reina de los mares*. Madrid: Alhambra Pearson.

ANDERSEN, H. C. (1993). *La sombra y otros cuentos*. Madrid: Alianza.

APULEIO (2002). *Metamorfosi (L'asino d'oro)*, M. Cavalli (ed.). Milán: Mondadori.

ATWOOD, M. (1990). *El huevo de Barba Azul*. Barcelona: Alcor (1983).

BALIANI, M. (2003). *Corpo di stato. Il delitto Moro*. Milán: Rizzoli.

---- (2004). *Il regno di Acilia*. Milán: Rizzoli.

BALIANI, M. y CAPPÀ, F. (2000). *Francesco a testa in giù* (libro y cinta de vídeo). Milán Garzanti.

BALIANI, M. y ROSTAGNO, R. (2001). *Kohlhaas*. Perusa: Edizioni Corsare.

BARESI, G. y PAOLINI, M. (2003). *Diario di un'estate* (película). En *Questo radichio non si tocca*, de M. Paolini (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.

BARICCO, A. (1991). *Castelli di rabbia*. Milán: Rizzoli.

---- (1993). *Oceano mare*. Milán: Rizzoli.

---- (1994). *Novecento*. Milán: Feltrinelli.

---- (1996). *Seta*. Milán: Rizzoli.

---- (1999). *City*. Milán: Rizzoli.

---- (2002). *Senza sangue*. Milán: Rizzoli.

⁶⁶² Advertencia: las referencias bibliográficas sólo incluyen las obras citadas explícitamente a lo largo de esta Tesis Doctoral.

- (2005). *Omero, Iliade*. Milán: Feltrinelli.
- BARICCO, A. y VACIS, G. (2000). *Totem 1* (libro y cinta de vídeo). Milán: Rizzoli.
- (2000). *Totem 2* (libro y cinta de vídeo). Milán: Rizzoli.
- BARICCO, A., TARASCO, R. y VACIS, G. (2003). *Totem. L'ultima tournée* (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.
- BASILE, G. (1986). *Lo cunto de li cunti*, ed. de M. Rak. Milán: Garzanti (1634-36).
- BENJAMIN, W. (1991). "El pañuelo". En *Historias y relatos*, 31-36. Barcelona: Península.
- BEN JELLOUN, T. (2001). *Sufrían por la luz*. Barcelona: RBA.
- BIGOT, G. (2003). *Peau d'âme*. París: Paradox.
- BOCCACCIO, G. (1992). *Decameron*. Ed. crítica de V. Branca. Turín: Einaudi.
- BORRÁS, T. (1948). *Cuentacuentos*. Madrid: Editorial Nos.
- BROOK, P. (2000). *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela (1998).
- BRUNO, P. (2003a). *Cuento para contar mientras se come un huevo frito*. Pontevedra: Kalandraka.
- BUCAY, J. (2004). *Déjame que te cuente...* Barcelona: RBA Libros (1999).
- CABALLERO, F. (1994). *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, ed. de A. A. Gómez Yerba. Madrid: Castalia.
- CALATAYUD, F. y PÉREZ, P. (2000). *Cuentos contados*. Ciudad Real: Ñaque.
- CALATAYUD, F., PÉREZ, P. y CAMPANARI, J. (2003). *Que Dios nos pille confesados. Cuentos bíblicos*. Ciudad Real: Ñaque.

- CALVINO, I. (1995). *L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Milán: Mondadori (1970).
- CANETTI, E. (2004). *Le voci di Marrakech*. Milán: Adelphi (1964).
- CAPUANA, L. (1992). *Tutte le fiabe*. Roma: Newton Compton.
- CARBALLEIRA, P. (2001). *Paco*. Pontevedra: Kalandraka.
- CARDUCCI, G. (1942). *Giambi e Epodi e Rime Nuove. Edizione nazionale delle opere*. Bologna: Zanichelli.
- CARTER, A. (1991). *La cámara sangrienta y otros cuentos*. Barcelona: Minotauro (1979).
- CASTAGNETO, V. (2001). *La ballata di Geraldina* (cinta de vídeo). Turín: Regione Piemonte y Museo Nazionale "Duca degli Abruzzi".
- CELATI, G. (1971). *Comiche*. Turín: Einaudi.
- (1973). *Le avventure di Guizzard*. Milán: Feltrinelli.
- (1985). *Narratori delle pianure*. Milán: Feltrinelli.
- (1987). *Quattro novelle sulle apparenze*. Milán: Feltrinelli.
- (1989). *Verso la foce*. Milán: Feltrinelli.
- (1996). *Recita dell'attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto*. Milán: Feltrinelli.
- (1998). *Avventure in Africa*. Milán: Feltrinelli.
- (2001). *Cinema naturale*. Milán: Feltrinelli.
- CELESTINI, A. (2002a). *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (libro y CD audio). Roma: Donzelli.
- (2003). *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera* (libro y CD audio). Roma: Donzelli.
- (2005a). *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* (libro y DVD). Roma: Donzelli.
- (2005e). *Storie di uno scemo di guerra*. Turín: Einaudi.
- CERAMI, V. y PIOVANI, N. (1999). *Canti di scena. Concerto di parole e musica* (libro y Cd). Turín: Einaudi.
- CERVANTES, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de F. Rico. Madrid: Real Academia Española.

- CHAUCER, G. (1997). *Cuentos de Canterbury*, ed. de P. Guardia Massó. Madrid: Cátedra.
- COLLODI, C. (2001). *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*. Milán: Rizzoli (1883).
- COSTA, L. (1993). *La daga nel loden*. Milán: Feltrinelli.
 ---- (1998). *Che faccia fare*. Milán: Feltrinelli.
- CROCE, G. C. (2004). *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, ed. de P. Camporesi. Milán: Garzanti (1606).
- CURINO, L. et alii (1998). *Passione*. Novara: Interlinea.
- CURINO, L. y VACIS, G. (1998). *Olivetti. Camillo: alle radici di un sogno*. Milán: Baldini&Castoldi.
- D'ANNUNZIO, G. (1970). *La Violante dalla bella voce*. Milán: Mondadori (1912).
- DE SIMONE, R. (1999). *La gatta Cenerentola* (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.
- DEL GIUDICE, D. (1994). *Staccando l'ombra da terra*. Turín: Einaudi.
- ENIA, D. (2002). "Il cunto della vittoria. Italia-Brasile 3 a 2". En *Teatri dello Sport*, de A. Calbi y Marina Morello, 31-57. Milán: T90 Edizioni.
- FO, D. (1997b) *Mistero buffo* (libro y dos cinta de vídeo). Turín: Einaudi (1977).
 ---- (1998a). *Johan Padan en el descubrimiento de las Américas*. Barcelona: Seix Barral.
- GABER, G. y LUPORINI, S. (1994). *Gaber in prosa. Il teatro d'evocazione*. Milán: Bompiani.
- GALEANO, E. (1993). *Amares*. Madrid: Alianza Editorial.
 ---- (1995). *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI de España.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1977). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Siete cuentos*. Barcelona: Barral Editores.
- GOETHE, J. W. (1990). *Divan occidentale orientale*. Turín: Einaudi (1814-19).
- GOSCINNY, R. y SEMPÉ, J. J. (2002). *El pequeño Nicolás*. Madrid: Alfaguara.
- GOZZANO, G. (2003). *Fiabe e novelline*. Palermo: Sellerio (1909-1914).
- GOZZI, C. (2004). *Fiabe teatrali*. Turín: Garzanti (1761-66).
- JODOROWSKY, A. (2002). *La sabiduría de los cuentos*. Barcelona: Obelisco (1997).
- KIPLING, R. (1997). *Confini e conflitti. I racconti fantastici*, M. Skey (ed.). Roma-Nápoles: Edizioni Theoria.
- LEVI, C. (1945). *Cristo si è fermato a Eboli*. Turín: Einaudi.
- LEVI, P. (1989). *Se questo è un uomo. La tregua*. Turín: Einaudi (1947).
- MARTINELLI, M. [1991]. *Lunga vita all'albero: maggio epico*. Rávena: Essegi.
- MASTRETTA, A. (1990). *Mujeres de ojos grandes*. México: Cal y Arena.
- MAUPASSANT, G. (2002). "El collar". En *Todos los cuentos Antología del relato breve* (2 vol.), G. Menéndez Pidal y F. Rico (eds.), 89-97. Barcelona: Planeta.
- MENEGHELLO, L. (1963). *Libera nos a malo*. Milán: Feltrinelli.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. y RICO, F. (eds.) (2002). *Todos los cuentos. Antología del relato breve* (2 vols.). Barcelona: Planeta.
- MERINO, J. M. (1997). *50 cuentos y una fábula*. Madrid: Alfaguara.

- MERINO, J. M. (ed.) (1998). *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*. Madrid: Alfaguara.
- MESSINA, E y NICOLINO, A (2000). *Hruodlandus. Libera rotolata medioevale*. Foggia: Edizioni del Rosone.
- MIRINDA, C. (1998). *Mago A e Mago B*. Vigo: Kalandraka.
- Nueva Biblia Española*, (1990). L. A. Schökel y J. Mateos (dirs. de la traducción). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- OVADIA, M. (1996). *Perché no? L'ebreo corrosivo*. Milán: Bompiani.
- (1998a). *Oylem Goylem (il mondo è scemo)*. Milán: Mondadori.
- (1998b). *L'ebreo che ride* (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.
- (1999). *Ballata di fine millennio* (libro y CD). Turín: Einaudi.
- PAOLINI, M. (2002). *I cani del gas*. Turín: Einaudi.
- (2004). *Teatro civico* (un libro y dos DVD). Turín: Einaudi.
- PAOLINI, M. y DEL GIUDICE, D. (2001). *I-Tigi. Canto per Ustica*. Turín: Einaudi.
- PAOLINI, M. y MERCANTI DI LIQUORE (s.f.) *Sputi* (CD musical). [Monza]: Mezzanima.
- PASOLINI, P. P. (1992). *Affabulazione*. Turín: Einaudi (1969).
- PERODI, E. (1992). *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*. Roma: Newton Compton (1892-93).
- PERRAULT, C. (1991). *Contes*. París: Bordás (1697).
- PIRANDELLO, L. (2001). *Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto*. Milán: Garzanti.
- RAVAGLI, V. y WU MING (2005). *Asce di guerra*. Turín: Einaudi.

- RIGONI STERN, M. (2001). *Il sergente nella neve*. Turín: Einaudi (1953).
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2004). *El bosque de los sueños*. Madrid: Anaya.
- ROS, R. (2004). *L'elixir del Sol*. Barcelona: La Galera.
- ROSSI, P. (1995). *Era meglio morire da piccoli*. Milán: Baldini&Castoldi.
- SCABIA, G. (1967). *All'improvviso & Zip*. Turín: Einaudi.
- (1972). *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*. Turín: Einaudi.
- (1982). *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*. Florencia: La casa Usher.
- (1987). *Teatro con bosco e animali*. Turín: Einaudi.
- (1992). *Nane Oca*. Turín: Einaudi.
- (2000). *Lorenzo e Cecilia*. Turín: Einaudi.
- (2003a). *Opera della notte*. Turín: Einaudi
- (2003b) *L'insurrezione dei semi: sentieri per attori ricercatori*. Florencia: La casa Usher.
- TAIBO II, P. I. (1998). *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- TIMONEDA, J. (1986). *El Patrañuelo*. Edición crítica de J. Romera Castillo. Madrid: Cátedra.
- TORGA, M. (2000). *La creación del mundo*. Madrid: Alfaguara (1981).
- TORO, S. de (1996). *Tic-Tac*. Barcelona: Ediciones B.
- (1998). *Círculo. Da materia dos soños*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (2000). *El pueblo de la niebla*. Madrid: Aguilar.
- VARGAS LLOSA, M. (1987). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.
- VASSALLI, S. (1992). *La chimera*. Turín: Einaudi.

2. RECOPILACIONES DE CUENTOS TRADICIONALES Y OTROS MATERIALES FOLCLÓRICOS

ACQUAVIVA, R. y BONA ZINGA, S. (eds.) (s.f.). *Musica e tradizione orale a Buscemi*. Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione.

AMADES, J. (1976). *Folclore de Catalunya. Rondallística*. Barcelona: Editorial Selecta.

ANÓNIMO (1981). *Las mil y una noches*. Trad. L. Ignacio. Barcelona: Ediciones 29.

BOUGHABA MALEEM, Z. (2003). *Cuentos populares del Rif contados por mujeres cuentacuentos*. Madrid: Miraguano.

BRUNVAND, H. (2002). *El fabuloso mundo de las leyendas urbanas. Demasiado bueno para ser cierto*. Barcelona: Alba.

CALVINO, I. (1968). *Fiabe italiane*. Milán: Mondadori (1956).

CARRIÈRE, J. C. (1998). *Le cercle des menteurs. Contes philosophiques du monde entier*. París: Plon.

CIRESE, A. M. y SERAFINI, L. (eds.) (1975). *Tradizioni orali non cantate*. Roma: Discoteca di Stato, Ministero Beni Culturali e Ambientali.

ENNA, F. (2003). *Sos contos de foghile. I racconti del focolare. Fiabe e leggende della Sardegna*. Génova: Frillieditori.

- ESPINOSA, A. M. (1946). *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. Madrid: C.S.I.C.
- ESPINOSA, A. M. (hijo) (1987). *Cuentos populares de Castilla y León*. Madrid: C.S.I.C.
- GÜIRALDES, R. (1985). *Don Segundo Sombra*. Barcelona: Bruguera (1926).
- IMBRIANI, V. (1976). *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*. Milán: Rizzoli (1871-77).
- LAPUCCI, C. (1985). *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*. Milán: Mondadori.
- (1986). *Indovinelli italiani*. [Milán]: Vallardi.
- (1988). *Il libro delle veglie. Racconti popolari di Diavoli, Fate e Fantasmi*. [Milán]: Vallardi.
- LARREA PALACÍN, A. de (1952) *Cuentos populares de los judíos del Norte de Marruecos*. Tetuán: Editora Marroquí.
- (1959). *Cuentos gaditanos I*. Madrid: C.S.I.C.
- MERINO, J. M^a (2000). *Leyendas españolas de todos los tiempos: una memoria soñada*. Madrid: Temas de Hoy.
- NERUCCI, G. (1977). *Sessanta novelle popolari montalesi*. Milán: Rizzoli (1880).
- ORTÍ, A. y SAMPERE, J. (2001). *Leyendas urbanas en España*. Barcelona: Martínez Roca.
- PITRÈ, G. (1881). *Delle tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*. Palermo: Tipografia Montaina.
- (1985). *Fiabe, novelle e racconti siciliani*, 4 vols. Bologna: Forni (1870-1913).
- POURRAT, H. (1989). *Contes et récits du Livradois*. Ed. de B. Bricout. París: Maisonneuve et Larose.
- PRADA SAMPER, J. M. de (ed.) (1994). *Cuentos populares irlandeses*. Madrid: Siruela.

- (ed.) (2001). *La niña que creó las estrellas: relatos orales de los bosquimanos-xam*. Madrid: Lengua de Trapo.
- PUJOL, J. M. (coord.) (2002). *Benvingut/da al club de la Sida i altres rumors d'actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- RIASCOS VILLEGAS, J. (2000). *Puro cuento*. Cali: Palabrarte.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1983). *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Anaya.
- (2002). *Cuentos populares españoles*. Madrid: Anaya.

3. ESTUDIOS CRÍTICOS

- AARNE, A. y THOMPSON, S. (1995). *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación. Traducida al inglés y aumentada por S. Thompson*. Trad. al español de F. Peñalosa. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ABASCAL, M^a D. (2004). *La teoría de la oralidad*. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, anejo XLIX).
- (2005). *Retórica clásica y oralidad*. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, anejo LIII).
- ABECERA, R. (1991). "Le médium du conte, c'est la parole". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 174-178. París: CNRS.
- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (1978).
- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- ACCA, F. (ed.) (2004). "L'attore: un ladro di storie. Conversazione con Pierpaolo Piludu". *Prove di drammaturgia* 1, 42-46.
- ADDARI RAPALLO, C. (2000). "La terminologia della fiaba come spia del contesto". En *Le Mille e una Voce. Le fiabe, le leggende, le storie di oggi e di ieri da una sponda all'altra del Mediterraneo*. Atti dei seminari sull'arte del racconto orale. Ottobre-novembre 1999, de E. Sanna y M. Favata (eds.), 63-71. Cagliari: Condaghes.
- AIME, M. (2002). *Diario dogon*. Turín: Bollati Boringhieri.
- ALBA, C. (2004). "Primeras jornadas de reflexión sobre el arte de contar cuentos". *Actores* 73, 64-66.
- ALBERTI, C. (1977). *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*. Milán: Mursia.
- ALCARAZ VARÓ, E. y MARTÍNEZ LINARES, M^a A. (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel (1997).
- ALCIDAMANTE (1981). "Sugli scrittori di discorsi o sui sofisti". En "La oralità del IV secolo tra oralità e scrittura: 'Sugli scrittori di discorsi' di Alcidamante", S. Gastaldi, 217-224. *Quaderni di storia* 14, 189-225.
- ALEKSIEVIC, S. (2002). *Preghiera per Chernobyl*. Roma: E/O.
- ALFARO AMIEIRO, M. (1991). *Análisis crítico-temático del cuento popular en Auvernia. Corpus fijado a partir del "Trésor des contes" de Henri Pourrat*. Madrid: Universidad Complutense.
- ALLEGRI, L. (1990). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- (1992). "El espectáculo en la Edad Media". En *Teatro y espectáculo en la Edad Media (Actas Festival d'Elx 1990)*, 21-30. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- (1994). "Aproximación a una definición del actor medieval". En *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música*

Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992, de E. Rodríguez Cuadro (ed.), 125-136. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. (1983). "Ambigüedad y antítesis en la narración folclórica y en la literaria". En *Literatura y folclore: problemas de intertextualidad*, J. L. Alonso Hernández (ed.), 19-27. Salamanca: Universidad de Groningen – Universidad de Salamanca.

ALONSO VELOSO, M. J. (1999). "La construcción del personaje en "El ahogado más hermoso del mundo" de Gabriel García Márquez". En *Asedios ó conto*, C. Becerra Suárez et alii (eds.), 73-80. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

ALMEIDA, J. (2002). "Palavras Andarilhas". *Revista Galega de Teatro* 31, 18-19.

AMICO, S. D' (1920). "Teatro e scuola di recitazione". *Il Marzocco* XXV 6, 8 de febrero, 4.

AMO, M. del (1970). *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura (1964).

AMORES GARCÍA, M. (1997). *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

---- (2001). *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.

---- (2002). "Dos versiones literarias andaluzas del cuento de "Juanillo el Oso". *Garozas* 2 [ed. el. en <http://perso.wanadoo.es/selicup/Garozas2.htm>].

AMORÓS, A. (1999). "Teatro popular". En *Historia de los espectáculos en España*, de A. Amorós y J. M. Díez Borque (eds.), 135-145. Madrid: Castalia.

AMORÓS, A. y J. M. DÍEZ BORQUE (eds.) (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

- ANCONA, A. D' (1982). "Le meraviglie del 'maggio". En *Letteratura e cultura popolare*, de E. Casali (ed.), 186-194. Bologna: Zanichelli.
- ANDERSON IMBERT, E. (1996). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel (1979).
- ANTÚNEZ, M. (2002). "El retorno del teatro a la ceremonia". En *El teatro español ante el siglo XXI*, de C. Oliva (ed.), 171-173. Madrid: España Nuevo Milenio.
- APPLEBAUM, A. (2004). *Gulag. Storia dei campi di concentramento sovietici*. Milán: Mondadori (2003).
- ARGUETA, J. (2003). "Artículo desde México, primera parte". *Boletín de Cuentacuentos*, enero [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>]
- (2003). "Artículo desde México, segunda parte". *Boletín de Cuentacuentos*, febrero [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>]
- ARISTÓTELES (1999). *Retórica*, ed. de A. Tovar. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (1953).
- ARNAUDIÈS, B. (2000). "Tous en classe, tous en scène!". *Boletín Informativo de Lenguas XII*, 8, 39-43.
- (2002). "O rexurdimento dos contos en Francia: a carta magna da arte dos narradores franceses". *Revista Galega de Teatro* 30, 13-17.
- (2003). *Contes et récits dans la classe de FLE*. Madrid: Pearson-Longham.
- Ateatro*, revista electrónica (<http://www.ateatro.it/>)
- ATTISANI, A. (2003). *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*. Roma: Bulzoni.
- AUDINO, A. (2005). "C'era una volta una santa...". En *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu (ed.), 149-158. Pozzuolo del Friuli, Udine: il principe costante.

- AUZZAS, G. et alii (eds.) (2003). *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di Studi (Bologna 15-17 novembre 2001)*. Florencia: Olschki.
- BACCHILEGA, C. (1985). "Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito". *La ricerca folklorica* 12, 27-32.
- BALDINI, E. (1994). "Il Fulêr". En *Griot Fulêr*, de L. Dadina y M. N'Diaye, 123-129. República de San Marino: AIEP-Guaraldi.
- BALIANI, M. (1985) "Un centro a Monterotondo: nuovi modelli di produzione teatrale per una nuova infanzia". En *Teatro scuola e centri multimedia in un sistema formativo integrato*, A. M^a Sinibaldi (ed.), 109-114. Roma: Bulzoni.
- (1985). *Bambini, mutanti, replicanti*. Florencia: La casa Usher.
- [1988]. "Forme, stili e poetiche nella drammaturgia del teatro ragazzi". En *Il teatro ragazzi e giovani in Italia*, Atig/Assitej (ed.), 23-29. [Milán: Tiemme].
- (1991). *Pensieri di un raccontatore di storie*. Genova: Comune di Genova.
- (2005a). *Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale*. Milán: Rizzoli.
- (2005b). "La fortuna è incontrare un 'griot'". *Il Messaggero*, 24 de abril, 24.
- BALZOLA, A. y MONTEVERDI, A. (eds.) (2005). *Storie mandaliche*. Pisa: Nistri-Lischi.
- BAQUERO GOYANES, M. (1998). "Qué es el cuento". En *Qué es la novela. Qué es el cuento*, 99-158. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (1967).
- BARBA, E. (2000). *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Milán: Ubulibri.
- BARONTI, M. (2000). "Intervento". En *Le Mille e una Voce. Le fiabe, le leggende, le storie di oggi e di ieri da una sponda all'altra del Mediterraneo*. Atti dei seminari sull'arte del racconto orale. Ottobre-novembre 1999, de E. Sanna y M. Favata (eds), 29-56. Cagliari: Condaghes.

- BARTHÉLEMY, M. (1991). "Contes et identité". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 373-377. París: CNRS.
- BARTHES, R. (1981). *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. París: Éditions du Seuil.
- (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. y HAVAS, R. (1977). "Ascolto". En *Enciclopedia*, vol. 1, 982-991. Turín: Einaudi.
- BARTHES, R. y MARTY, E. (1980). "Orale-scritto". En *Enciclopedia*, vol. 10, 60-86. Turín: Einaudi.
- BATTAGLIA S. (1962-2002). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Vols. 21. Turín: UTET.
- BAUMAN, R. (2002). "La ricerca sul campo in ambito folklorico nelle sue relazioni contestuali". En *Oltre il folclore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, P. Clemente y F. Mugnaini (eds.), 99-109. Roma: Carocci (1983).
- BECCARIA, G. L. (1980). *Struttura e linguaggio della fiaba*. Turín: Giappichelli.
- (1989). *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*. Milán: Garzanti.
- BEDUSCHI, L. (1981). "Testo orale e contesto". *La ricerca folklorica* 4, 99-109.
- (1987). "Il testo, la scena. Appunti di semiotica del testo orale". *La ricerca folklorica* 15, 49-52.
- BELMONT, N. (2002). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio (1999).
- BELMONT, N. y CALAME-GRIAULE, G. (1998). "Editorial. Les voies de la mémoire". *Cahiers de Littérature orale*, 43, 7-23.

- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1995). “El cuento como género literario”. En *Teoría e interpretación del cuento*, P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), 15-31. Berna [etc.]: Peter Lang.
- (2001). “Pensar el cuento en los noventa”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 547-560. Madrid: Visor Libros.
- BENAVENT PAYÁ, E. (2002). “La polifonía en la conversación coloquial: el caso del relato dramatizado”. En *IV Congreso de Lingüística General. Cádiz, del 3 al 6 de abril de 2000. Vol. II. Comunicaciones*, de M^a D. Muñoz Núñez et alii (eds.), 215-225. [Cádiz-Alcalá de Henares]: Área de Lingüística de La Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BENEVENTI, P. (1994). *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*. Florencia: La casa Usher.
- BENJAMIN, W. (1981). “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”. En *Ángelus Novus. Saggi e frammenti*, 247-274. Turín: Einaudi (1955).
- BENZONI, P. (2003). “La Parure” di Maupassant. Strategie conclusive ed echi flaubertiani”. *Strumenti critici* 103, 417-438.
- BERNARDI, V. Di (2003). *Mahābhārata. L’epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*. Roma: Bulzoni.
- BERRUTO, G. (1993a). “Le varietà del repertorio”. En *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, de A. Sobrero (ed.), 3-36. Roma-Bari: Laterza.
- (1993b). “Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche”. En *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, de A. Sobrero (ed.), 37-92. Roma-Bari: Laterza.
- BÉTHUNE, C. (2004). “Le jazz comme oralité seconde”. *L’Homme* 171-172, 443-458.
- BETTELHEIM, B. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica (1975).

- BIAGIARELLI, R. (2004). *Teatro e ambiente*. Ed. el.
<http://www.inteatro.it/produzioni/prohcher.htm>.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- (2000). *Approches de la langue parlée en français*. París: Ophrys.
- BLANCO VÁZQUEZ, E. (1995). *El cuento turco* [Memoria de Investigación. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Madrid: UNED].
- BLOCH, M. (1991). “Le conteur et son film conducteur”. En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 168-170. París: CNRS.
- BOAL, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- BOBES NAVES, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcos Libros.
- (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- BOGATYRĚV, P. G. (1973). “Semiotica del teatro popolare”. En *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, de I. M. Lotman y B. A. Uspenskij, (eds.), 5-25. Turín: Einaudi.
- BOGATIRĚV, P. G. y JAKOBSON, R. (1967). “Il folklore come forma di creazione autonoma”. *Strumenti Critici* 1, 223-238 (1929).
- BOLOGNA, C. (2000). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: il Mulino.
- BOLOGNA, P. (2004). *Vita, opere e miracoli. Il teatro di Ascanio Celestini*. [Tesi di Laurea. Bologna: Università degli Studi di Bologna].
- (2005a). “I laboratori di Ascanio Celestini”. En *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu

- (ed.), 159-174. Pozzuolo del Friuli, Udine: il principe costante.
- (ed.) (2005b). "Teatrografia". En *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu (ed.), 197-218. Pozzuolo del Friuli, Udine: il principe costante.
- BORGHI, G. P. y VEZZANI, G. (1988). *C'era una volta un treppo... Cantastorie e poeti popolari in Italia settentrionale dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta* (2 vols.). Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- BORRUSO, A. (1993). "L'arte di raccontare nelle favole di Kalila e Dimna". En *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, tomo II, 463-474. Roma: Salerno Editrice.
- BOTTIROLI, S. (2004). "Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani". *Prove di drammaturgia* 1, 31-34.
- BOULAKIA, G. (2002). "Linguistica e fonetica: senza voce o mezza voce?". En *La voce come bene culturale*, A. De Dominicis (ed.), 63-85. Roma: Carocci.
- BOUVIER, J. C. (1987). "Contes de l'écrit-contes de l'oral: l'opposition est-elle pertinente?". En *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du colloque Paris, 20-22 novembre 1986*, F. Alcoforado et alii (eds.), 317-29. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2003). "L'explicite et l'implicite dans la transcription des documents oraux". En *Espaces du langage. Géolinguistique, toponymie, cultures de l'oral et de l'écrit*, 261-270. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BOVO, A. M. (2002). *Narrar, oficio trémulo*. Buenos Aires: Atuel.
- BOZZINI, F. (1993). *Cipolle e libertà*. Roma: Edizioni Lavoro.
- BRANDENBERGER, E. (1973). *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional.

- BRANDILY, M. (2004). "Dire ou chanter? L'exemple du Tibesti (Tchad)". *L'Homme* 171-172, 303-312.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1991). "Prólogo". En *E. Fortún, Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*, C. Bravo-Villasante (ed.), 7-20. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. París: Editions du Seuil.
- BRICOUT, B. (1991). "Les rois mages". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 31-40. París: CNRS.
- BRISSET MARTÍN, D. E. (1987). "Las fiestas de la Granada musulmana. Análisis de las fiestas de Granada". *Gazeta de antropología* 5 [Ed. el. en <http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome1987.html>].
- BRIZ, A. (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.
- BRIZ, A. y SERRA, E. (1997). "De lo oral y lo escrito y entre lo oral y lo escrito". En *Sobre l'oral i l'escrit*, A. Briz et alii (eds.), 1-6. Valencia: Universidad de Valencia.
- BRONZINI, G. B. (1985). "La ricerca del significato nella fiaba popolare". *La ricerca folklorica* 12, 33-36.
- (1989). "Introduzione. Regionalità storica delle fiabe pugliesi". En *Fiabe pugliesi*, 5-24. Milán: Mondadori.
- BROOK, P. (2003). "La grande lezione del narratore". En *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, de V. Di Bernardi, 141-149. Roma: Bulzoni (1987).
- BRUNO, P. (2003b). "Al calor de Guadalajara, otros maratones". *El decano de Guadalajara* junio [se encuentra también en formato electrónico: http://es.geocities.com/canal_cuentistas/articulo4.htm].
- BRUSATIN, M. (1977). "Artigianato". En *Enciclopedia*, vol. I, 922-955. Turín: Einaudi.

- BRYCE ECHENIQUE, A. (1996). "El narrador oral". En *A trancas y barrancas*, 200-203. Madrid: Espasa Calpe.
- BUONGIORNO, T. (1995). *Dizionario della letteratura per ragazzi*. Milán: Vallardi.
- (1997). *Dizionario della fiaba*. Milán: Vallardi.
- BURGARETTO, S. (1989). "Cuntu e contastorie nella Sicilia di oggi". *La ricerca folklorica* 19, 121-125.
- BURKE, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza (1978).
- BUSCARINO, M. (ed.) (2003). *Dei pupi*. Milán: Electa.
- BUSTOS TOVAR, J.J. (1995). "De la oralidad a la escritura". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, 23-25 de noviembre de 1994, de L. Cortés Rodríguez (ed.), 11-28. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- (1997). "Organización textual y oralidad". En *Sobre l'oral i l'escrit*, A. Briz et alii (eds.), 7-24. Valencia: Universidad de Valencia.
- CADAVAL, K. (2002). "¿Que é o que é?". *Revista Galega de Teatro* 31, 20-23.
- CALAME-GRIAULE, G. (1982). *Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo Dogon*. Madrid: Editora Nacional (1965).
- (1990). "Variations stylistiques dans un conte touareg". En *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, V. Görög-Karady (ed.), 83-102. París: CNRS.
- (1998). "Le tissage de la mémoire". *Cahiers de littérature orale* 43, 221-230.
- CALAME-GRIAULE, G. (ed.) (1991). *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*. París: CNRS.
- CALATAYUD, F. (2004). "Yoshi Hioki o la tortuga de tierra amarilla del humor". *Ñaque* 34, 46-47.

- CALVET, L. J. (1984). *La tradition orale*. París: Presses Universitaires de France.
- (2001). *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Paidós (1996).
- CALVINO, I. (2001). *Sulla fiaba*. Milán: Mondadori (1996).
- CALVO, B. (2002). “A forza da palabra”. *Revista Galega de Teatro* 31, 13-15.
- CAMARENA, J. (1995). “El cuento popular”. *Anthropos* 166/167, mayo-agosto, 30-33.
- (1997). “El cuento folclórico en la Península Ibérica”. En *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal*, E. Barcia (ed.), 47-54. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CAMARENA, J. y CHEVALIER, M. (1995). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- (1997). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- (2003a) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2003b) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CAMARGO FERNÁNDEZ, L. (2002). “La narración oral literaria y la narración en la conversación (La viñeta como recurso motivador de narraciones)”. En *IV Congreso de Lingüística General. Cádiz, del 3 al 6 de abril de 2000. Vol. II. Comunicaciones*, de M^a D. Muñoz Núñez *et alii* (eds.), 405-414. [Cádiz-Alcalá de Henares]: Área de Lingüística de La Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CAMPANARI, J. (1998) “El arte de narrar (un oficio no tan olvidado)”. En *Cuentos al día* [ed. el. en <http://www.geocities.com/cuentosaldia/>].

- (2002). "A nova vella arte de contar historias". *Revista Galega de Teatro* 30, 22-23.
- CAMPORESI, P. (1994). *Il palazzo e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*. Milán: Garzanti.
- (2004). "Introduzione". En *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, de G. C. Croce, 7-72. Milán: Garzanti.
- CANEPARI, L. (1979). *Introduzione alla fonetica*. Turín: Einaudi.
- CAPITTA, G. (2004). "Passeggiando per una Roma senza nazisti". *Il manifesto*, 24 de octubre, 14.
- CARBALLO, S. (2003). "Artículo desde Costa Rica". *Boletín de Cuentacuentos*, marzo
[ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- CARDIGAS, I. (1997). "O conto tradicional portugués: um segredo que o mundo desconhece". En *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal*, E. Barcia (ed.), 39-45. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CARDONA, G. R. (1994). *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.
- (2002) *I linguaggi del sapere*. Roma-Bari: Laterza.
- CARO BAROJA, J. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- CARPITELLA, D. (1977). "Prefazione". En *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*, de A. Milillo, IX-XII. Roma: Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari.
- CARRASCO, J. (1996). "El eterno retorno". *El Urogallo* 121, 14-25.
- CARRILLO, N. (1997). *El cuento literario español en la década de los ochenta*. Madrid: FIDESCU.
- CARRUTHERS, M. J. (2003). "The Book of Memory". *Historia, Antropología y fuentes orales* 2, 30, 5-21.

- CARTER, A. (1996). "Introducción". En *Le fiabe delle donne. Raccolte dalla tradizione popolare di tutto il mondo*, 7-24. Milán: Mondadori.
- CASANUEVA HERNÁNDEZ, M. (2003). *Relaciones entre Folclore y Literatura Infantil*. Villares de la Reina: Globalia.
- CEDERNA, G. y MUIRURI, J. (2005). "*The Black Pinocchio*". *Le avventure di un ragazzo di strada*, libro y DVD. Florencia: Giunti.
- CELATI, G. (1975). *Finzioni occidentali*. Turín: Einaudi.
 ---- (1999). "Leggere e scrivere". En *Racconti impensati di ragazzini*, de E. De Vivo (ed.), 17-37. Milán: Feltrinelli.
- CELESTINI, A. (2002b). "Il giro del cieco". *Il Patalogo* 25, 244-246.
 ---- (2005b). "Breve storia delle mie storie". *Hystrio* 1, 46-47.
 ---- (2005c). "Lo scandalo della memoria". En *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, 21-29. Roma: Donzelli.
 ---- (2005d) "A che cosa serve la memoria". En *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu (ed.), 19-51. Pozzuolo del Friuli, Udine: il principe costante.
- CERAMI, V. (1996). *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*. Turín: Einaudi.
- CERVI, A. (1955). *I miei sette figli*. Roma: Edizioni di cultura sociale.
- CHARCÁN PALACIOS, J. L. (2001) "Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 267-276. Madrid: Visor Libros.
- CHEVALIER, M. (1975). *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
 ---- (1993). *Formas tradicionales y literatura*. Santander: U.I.M.P.
 ---- (1999a). *Cuento tradicional, cultura, literatura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
 ---- (1999b). "Cuento y novela corta". En *Cuento y novela corta en España. Vol I, Edad Media*, edición de M^a J. Lacarra, 9-24. Barcelona: Crítica.

- CHIFFOLEAU, J. (1980). *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age*. Roma: École française de Rome.
- CHINZARI, S. y RUFFINI, P. (2000). *Nuova Scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvechi.
- CICERÓN, M. T. (1992). *El orador*. Ed. y trad. de A. Tovar y A. R. Bujaldón. Madrid: C.S.I.C.
- CLEMENTE, P. (2002). "L'undicesima glossa: racconti sul raccontare". En *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*, V. Ongini (ed.), 159-167. Campi Bisenzio, Florencia: Idest.
- CLEMENTE, P. *et alii* (1982). "Scritti di contadini senesi: note sul teatro popolare e altri usi della scrittura". En *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, de G. Cerina *et alii* (eds.), 63-77. Roma: Bulzoni.
- COCCHIARA, G. (1992). "Prefazione". En *Fiabe*, de J. y W. Grimm, VII-XV. Turín: Einaudi.
- COLLI, L. M. (1988). "Fiabe e psiche". En *La fiaba come intreccio e illustrazione. Atti del Seminario sulla fiaba, 25 marzo-1 aprile 1987*, 15-45. Rieti: Comune di Rieti.
- CONE BRYANT, S. (1995). *El arte de contar*. Barcelona: Biblária.
- CONTENTO, S. (2004). "La funzione della gestualità nella narrazione". En *Narrazione e identità. Aspetti cognitivi e interpersonali*, de R. Lorenzetti y S. Stame (eds.), 137-151. Roma-Bari: Laterza.
- Conter, Revue de La Maison du Conte/Chevilly-Larue*, 2 (2001).
- CONTRERAS OYARZÚN, C. y BARRA ARROYO, L. de la (2000). "Forma y sentido de un cuento oral. Un tema de encantamiento y peregrinaje". *Revista de dialectología y tradiciones populares LV*, 155-184.

- COPEAU, J. (2002). "El teatro popular". En "*Hay que rehacerlo todo*". *Escritos sobre teatro*, 434-465. Madrid: ADE.
- CORDELLI, F. (2004). "Paolini, un Sergente egocentrico". *Corriere della Sera*, 18 de noviembre, 39.
- (2005). "Parole, guerra e memoria secondo Ascanio il buono". *Corriere della Sera*, 24 de enero, 52.
- CORNO, D. (1979). "Fiaba". En *Enciclopedia*, vol. VI, 118-134. Turín: Einaudi.
- CORTÁZAR, J. (1993). "Del cuento breve y sus alrededores". En *Del cuento y sus alrededores*, C. Pacheco y L. Barreras Linares (eds.), 399-407. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana (1969).
- CORTI, M. (1982). "Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario". En *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, G. Cerina et alii (eds.), 7-21. Roma: Bulzoni.
- CORVIN, M. (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- CRESTI, E. (2000). *Corpus di italiano parlato*. Florencia: Accademia della Crusca.
- CROYDEN, M. (2005). *Conversaciones con Peter Brook, 1970-2000*. Barcelona: Alba Editorial (2003).
- CRUCIANI, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- CRUZ, J. (2004). "Rafael Álvarez, 'El Brujo'. Un juglar en escena". *El País*, suplemento semanal 1461 (26 de septiembre), 10-18.
- (2005). "Éste es un hombre que vive del cuento". *El País*, domingo, 24 de abril, 14.
- CURINO, L. (1996). "La vicenda del testo". *Prove di drammaturgia* 1, 9-18.
- (2002). "Motivazioni e percorsi". En *Laura Curino: Laboratorio di Narrazione*, G. Guccini (ed.), 10-12. Bologna: I Quaderni di Prove di Drammaturgia (Universidad de Bologna-CIMES).

- (2004). "Il viaggio con la lingua di Demetra". En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 187-205. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- CURINO, L. *et alii* (2004). "Il testo di *Stabat mater*". En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 155-173. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- CUTICCHIO, M. (2001). "Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi". *Teatro e storia* 23, 413-429.
- D'ACHILLE, P. (1994). "L'italiano dei semicolti". En *Storia della lingua italiana, vol. II Scritto e parlato*, de L. Serianni y P. Trifone (eds.), 41-79. Turín: Einaudi.
- DADINA, L. y N'DIAYE, M. (1994). *Griot Fulêr*. República de San Marino: Guaraldi-Aiep.
- DALLARI, M. y MORSIANI, B. (eds.) (1994). *C'era una volta... Chi, come, dove, quando...* Bologna: Nicola Milano.
- DE MARINIS, M. (1977). "Teatro, pratica e scrittura: itinerario di Giuliano Scabia". *Rivista italiana di drammaturgia* 5, 61-95.
- (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani.
- (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni.
- (2004). *Visioni della scena. Teatro e scrittura*. Bari: Laterza.
- DE MAURO, T. (1965). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza (1963).
- (1979). "Vicende linguistiche e teatro del Novecento". En *L'Italia delle Italie. L'Italia, le regioni: le culture locali e le culture di base. Le molteplicità culturali nella tradizione italiana*, 39-51. Florencia: Nuova Guaraldi.
- (1980). "Profilo linguistico della Società italiana". En *Lingua e dialetti nella cultura italiana da Dante a Gramsci*, de T. De Mauro *et alii*, 7-21. Messina-Florencia: D'Anna.

- DE MAURO DE MAURO, T. (ed.) (1999). *Grande dizionario italiano dell'uso*. Turín: UTET.
- DEKKER, T. *et alii* (2001). *Dizionario delle fiabe e delle favole*. Milán: Mondadori (1997).
- DELARGY, J. (1945). "The Gaelic Story-teller". *Proceedings of the Academy*, 31.
- DESBORDES, F. (1996). *La Rhétorique Antique. L'Art de Persuader*. París: Hachette.
- DEYERMOND, A. (1994). "Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles". En *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, E. Rodríguez Cuadros (ed.), 39-56. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- DÍAZ, J. y CHEVALIER, M. (1992). *Cuentos castellanos de tradición oral*. Valladolid: Ámbito.
- DÍAZ G. VIANA, L. (1991). "Introducción". En *Cuentos populares de España*, de A. M. Espinosa, 11-33. Madrid: Espasa Calpe.
- (1995) "Concepto de la literatura popular y conceptos conexos". *Anthropos* 166/167, mayo-agosto, 17-21.
- (1997). *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- (1999). "El estudio y recopilación de la literatura popular en España: de lo estético a lo ideológico". En *Tradición oral*, E. Gómez Pellón *et alii*, 55-79. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria.
- (2003). *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- DÍAZ PARDO, F. (2002), "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios ABC (*ABC Cultural*) y El País (*Babelia*) 1991-1995". *Signa* 11, 71-111.
- DIDIER, B. (dir) (1994). *Dictionnaire universel des littératures*. París: Presse Universitaires de France.

- DISC SABATINI, F y COLETTI, V. (dirs.) (2003). *Il Sabatini Coletti 2004. Dizionario della Lingua Italiana*. Milán: Rizzoli-Larousse.
- DOGLIO, F. (1982). *Teatro in Europa*, vol. I. Milán: Garzanti.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.
- DOMINICIS, A. De (ed.) (2002). *La voce come bene culturale*. Roma: Carocci.
- DORAO, M. (1999). *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- D.R.A.E. (2001). *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*, 2 vols., XXII edición. Madrid: Espasa Calpe.
- DRAGONE, M. (2000). “Esperienze di teatro sociale in Italia”. En *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, de C. Bernardi et alii (eds.), 61-123. Milán: Euresis.
- DUNLOP CATHER, K. (1963). *El cuento en la educación*. Adaptación de M. T. Freyre y E. Diego. La Habana: Biblioteca Nacional “José Martí”.
- DUPONT, F. (1993). *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*. Roma: Donzelli.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: Bompiani.
- (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel (1962).
- EDWARDS VALDÉS, A. (1984). *Hora del cuento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- EL HADIRI, A. (2002). “Heina e il ghul: una fiaba da mangiare”. En *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d’altrove*, de V. Ongini (ed.), 57-60. Campi Bisenzio, Florencia: Idest.

- ENIA, D. (2003). “La narrazione adesso in Italia”. En http://www.davideenia.org/la_narrazione.htm.
- ESCRIBANA, E. (1998). “Contar en Buenos Aires”. *Cuentos al día* [ed. el. en <http://www.geocities.com/cuentosaldia/>]
- ESTEBAN, P. (1985). “Acerca de las fórmulas de “entrada” y “salida” en los cuentos tradicionales españoles”. En *Actas de las II Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*, 157-176. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- ESTÉVEZ SAÁ, J. M. (2001). “Los estudios literarios de cultura popular: una forma de (re)escribir nuestra historia común”. *Garozza 1* [ed. el. en <http://perso.wanadoo.es/sellicup/Garozza1.htm>].
- FANTI, L. (1990). *Una storia di campagna: vita e morte dei fratelli Cervi*. Milán: Camunia.
- FAZIO, M. (2001) “Cabaret, anticamera del teatro”. En *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, de R. Alonge y G. Davico Bonino (eds.), 899-919. Turín: Einaudi.
- FEDI, R. (1977). “Introduzione”. En *Sessanta novelle popolari montalesi*, de G. Nerucci, V-XLVIII. Milán: Rizzoli.
- FELICI, L. (1980). “Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi”. En *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di Studio sulla Fiaba*, 169-182. Milán: Emme Edizioni.
- FERNÁNDEZ, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de “Barbazul”*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- (2001). “El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: *Red Shoes* (1998) y *La reina de las nieves* (1994)”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 207-217. Madrid: Visor Libros.
- FERREIRO, E. (1998). “Le mot à l’oral et el mot à l’écrit. Une perspective évolutive”. En *Analyse linguistique et approches*

de l'oral. Recueil d'études offert en hommage à Claire Blanche-Benveniste, de M. Bilger et alii (eds.), 155-165. Louvain-París: Peeters.

FERREIRO, E. (ed.) (2002). *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

FERRETTI, R. (1985). "Dalla fiaba alla leggenda di fondazione. Appunti, esperienze, esempi di ricerca sul patrimonio narrativo orale del Grossetano". *La ricerca folklorica* 12, 55-62.

FERRONI, G. (2003). "Che mi basti a finir quanto ho promesso". En *I finali. Letteratura e teatro*, de B. Alfonzetti y G. Ferroni (eds.), 9-23. Roma: Bulzoni.

FIASCHINI, F. y GHIGLIONE, A. (1998). *Marco Baliani, racconti a teatro*. Firenze: Loggia de' Lanzi.

FINNEGAN, R. (1979). *Oral poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press (1977).

---- (1988). *La fine di Gutenberg. Studi sulla tecnologia della comunicazione*. Florencia: Sansoni (1988).

---- (2002). "Tradizioni orali e arte verbale: il caso speciale del testo". En *Oltre il folclore*, P. Clemente y F. Mugnaini (eds.), 89-98. Roma: Carocci (1992).

FIORMONTE, D. y PUSCEDDU, C. (2003). "Risorse digitali per la filologia". En *Scrittura e filologia nell'era digitale*, de D. Fiormonte, 253-290. Turín: Bollati Boringhieri.

FO, D. (1997a). *Manuale minimo dell'attore*. Turín: Einaudi (1987).

---- (1998b). "Contra jogulatores obloquentes". *Patalogo* 21, 217-19.

FO, D. y ALLEGRI, L. (1990). *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza.

FÓNAGY, I. (1991). *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot (1983).

- FONSECA DOS SANTOS, I. (1992). "Nouvelles écoutes de la littérature orale". En *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale, approches critiques*, J. N. Pelen y C. Martel (eds.), 178-184. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- FORTÚN, E. (1991). *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*. Prólogo y edición de C. Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor (1941).
- (2003) *El arte de contar cuentos a los niños*. Sevilla: Espuela de Plata (1947).
- FRANCESCHINI, F. (1993). "Dialetti e folclore nella scuola. Il lungo silenzio di Pisa. 'Fare vernacolo' o 'parlare dialetto'?" En *Il vernacolo nell'attuale dibattito su tradizioni popolari, cultura del territorio e identità collettiva*, de R. Ambrosini et alii, 33-68. Pisa: Tacchi.
- FRANZINA, E. (1995). *Gli italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America, 1492-1942*. Milán: Mondadori.
- FRANZINA, E. (ed.) (2004). *Racconti dal mondo: narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni*. Caselle di Sommacampagna: Cierre.
- FRATUS, T. (2002). "Le parole nascono da un'immagine. Intervista ad Ascanio Celestini". En <http://www.manifatturae.it/ascaniocelestini.PDF>.
- (2003). "Braccianti alle radici d'un teatro mediterraneo". En <http://www.manifatturae.it/braccianti.PDF>.
- FRAZER, J. G. (1993). *El folclore en el Antiguo Testamento*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (1907-1918).
- FRENK, M. (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GADAMER, H.-G. (2005a). "Voce e linguaggio". En *Linguaggio*, 42-55. Roma-Bari: Laterza (1981).
- (2005b). "Fenomenologia del rituale e del linguaggio". En *Linguaggio*, 151-196. Roma-Bari: Laterza (1993).

- (2005c). “Sull’ascolto”. En *Linguaggio*, 197-205. Roma-Bari: Laterza (1998).
- GALLARDO Paúls, B. (1998). *Comentario de textos conversacionales II. Los textos*. Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1997). “ESCRITURA/ACTUACIÓN. Para una teoría del teatro”. En *Teoría del teatro*, de M^a C. Bobes Naves (ed.), 253-294. Madrid: Arco Libros (1981).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a C. (1983). “Del cuento folklórico a la novela pasando por el pliego de cordel: un pliego suelto del XVII y un texto de Tirso de Molina”. En *Literatura y folclore: problemas de intertextualidad*, J. L. Alonso Hernández (ed.), 163-176. Salamanca: Universidad de Groningen – Universidad de Salamanca.
- (1995). “De literatura popular”. *Anthropos* 166/167, mayo-agosto, 8-16.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1998). “Para contar historias”. En *La bendita manía de contar*, Taller de guión de Gabriel García Márquez, 11-19. San Antonio de los Baños (Cuba) - Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión – Ollero & Ramos Editores.
- GARCÍA PADRINO, J. (1986). “El mundo literario de Elena Fortún”. En *Elena Fortún (1886-1952)*, C. Bravo-Villasante et alii, 31-54. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY.
- GARZÓN CÉSPEDES, F. (1995). *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid: Laura Avilés.
- GASTALDI, S. (1981). “La oralità del IV secolo tra oralità e scrittura: ‘Sugli scrittori di discorsi’ di Alcidamante”. *Quaderni di storia* 14, 189-225.
- GAUGER, H. M. (1998). “Lo acústico y lo óptico: las dos materialidades de la materialidad que es el lenguaje”. *Oralia* 1, 9-25.

- GAY-PARA, P. (1991). "Le repertoire du conteur". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 115-122. París: CNRS.
- (1998). "Le conte-caméléon dans les méandres de la mémoire". *Cahiers de Littérature Orale* 43, 187-199.
- GENOVESE, C. (1999). "La narración contemporánea en Chile". *Cuentos al día*, agosto [ed. el. en <http://www.geocities.com/cuentosaldia/>].
- (2002). "Del teatro al cuento". *Boletín de Cuentacuentos*, noviembre [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- GENTILI, B. (1983). "Oralità e scrittura in Grecia". En *Introduzione alle culture antiche. Oralità, scrittura, spettacolo*, M. Vegetti (ed.), 30-52. Turín: Boringhieri.
- GENTILI, B. y CATENACCI, C. (1996). "La riscoperta della voce". En *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Vol. IV: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, F. Brioschi y C. Di Girolamo (eds.), 285-304. Turín: Bollati Boringhieri.
- GERACI, M. (1996). *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore.
- GHIGLIONE, A. (1998). "Antigone o della tragedia politica: le drammaturgie registiche di Bertolt Brecht e Marco Baliani". En *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, de A. Ghiglione y P. C. Rivoltella (eds.), 85-108. Milán: Euresis.
- GIANNANGELI, P. (2004). "Una macchina di sogni fatta di pupi". *Il Messaggero*, 28 de julio, 20.
- GIL GRIMAU, R. (1987). "Introducción". En *El cuento de los contadores de cuentos*, de N. Khemir, 7-14. Barcelona: Crítica.
- (1988). "Estudio introductorio". En *Que por la rosa roja corrió mi sangre. Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos*, R. Gil Grimau y M. Ibn Azzuz (eds.), 12-82. Madrid: Ediciones de la Torre.

- GÓMEZ COUSO, P. (1994). *Cuentos de transmisión oral en la Alcarria Conquense*. [Tesis doctoral. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Madrid: UNED].
- GÓMEZ LÓPEZ, N. (1997). *Cuentos de transmisión oral del Poniente almeriense*. [Tesis doctoral. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Madrid: UNED].
- GÓMEZ MORENO, Á. (1994). “Los límites de la teatralidad en el Medievo”. En *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx, octubre-noviembre de 1992*, de E. Rodríguez Cuadros (ed.), 57-74. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- GOODY, J. (1985). *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal (1977).
- (1994). *Entre l’oralité et l’écriture*. París: Presses Universitaires de France (1993).
- GOODY, J. y WATT, I. (1996). “Las consecuencias de la cultura escrita”. En *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, J. Goody (comp.), 39-82. Barcelona: Gedisa (1963).
- GOUGAUD, H. y LA SALLE, B. de (2002). *Le murmure des contes*. París: Desclée de Brower.
- GOURDON, A. M. (1991). *Populaire (théâtre)*. En *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de M. Corvin, 669-670. París: Bordas.
- GOYTISOLO, J. (2001). “La defensa de las culturas amenazadas”. *El País*, 16 de mayo, 13-14.
- GRANDES ROSALES, M^a Á. (2004). “Teatro y teoría crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar”. En *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, de M^a J. Vega (ed.), 269-343. Barcelona: Mirabel.
- GRASSI, C. et alii (1998). *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari: Laterza.

- GRIAULE, M. (1976). *Dio d'acqua*. Milán: Bompiani (1948).
- GRIMM, J. (2004). "Sull'origine del linguaggio". En *Sull'origine del linguaggio*, de J. Grimm y F. W. J. Schelling, 45-119. Milán: Marinotti (1851).
- GROTOWSKI, J. (2004). *Hacia un teatro pobre*. México D. F.-Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores (1968).
- GRUPO MORANDUBETÀ (2003) "Historia impulsa historia". *Boletín de Cuentacuentos*, junio [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- GRUPPO TEATRO-GIOCO-VITA (1972). *Io ero l'albero (tu il cavallo)*. Rimini: Guaraldi.
- GUARINO, R. (2005). *Il teatro nella storia*. Roma-Bari: Laterza.
- GUCCINI, G. (1998). "Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli". *Prove di Drammaturgia IV*, 2, dicembre, 9-24.
- (2002). "Il laboratorio: un fondale del teatro. Introduzione". En *Laura Curino: Laboratorio di Narrazione*, 3-6. Bologna: I Quaderni di Prove di Drammaturgia (Universidad de Bologna-CIMES).
- (2004a). "Il teatro narrazione: fra 'scrittura oralizzante' e oralità-che-si-fa-testo". *Prove di Drammaturgia* 1, julio, 15-21.
- (2004b) "La storia dei fatti". En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 13-52. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- (2004c). "Il personaggio dell'attore: una drammaturgia perpetua". En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 81-83. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- (2005a). "Teatro di narrazione". *Hystrio* 1, gennaio-marzo, 3-6.
- (2005b). "Poetiche e rituali di Ascanio Celestini". En *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu (ed.), 53-84. Pozzuolo del Friuli, Udine: Il principe costante.

- GUCCINI, G. (ed.) (2002). *Laura Curino: Laboratorio di Narrazione*.
Bologna: I Quaderni di Prove di Drammaturgia
(Universidad de Bologna-CIMES).
- (ed.) (2004). *Per una nuova performance epica*. Número
monográfico de la revista *Prove di drammaturgia* (1/2004).
Bologna: Universidad de Bologna- CIMES.
- GUCCINI, G. y MARELLI, M. (eds.) (2004). *Stabat mater. Viaggio
alle fonti del 'teatro narrazione'*. Castello di Serravalle,
Bologna: Le Ariette Libri.
- GUICHOT Y SIERRA, A. (1922). *Orígenes y desarrollo del Folclore
en España hasta 1921*. Sevilla: Guichot y Cía.
- HAGGERTY, B. (1991). "Formes du renouveau en Angleterre". En
Le renouveau du conte. The revival of storytelling, Calame-
Griaule (ed.), 64-66. París: Éditions du Centre National de la
Recherche Scientifique.
- HALLIDAY, M. A. K. (1985). *Spoken and written language*. Oxford:
Oxford University Press.
- HARGUINDEY, A. S. (2003). "La televisión y el cine, reyes del ocio
español". *El País*, 23 de noviembre, 34-35.
- HAVELOCK, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor Libros
(1963).
- (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y
escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona-
Buenos Aires-México: Paidós (1986).
- HELIAS, P. J. (1977). *Les autres et les miens*. París: Plon.
- HENKE, R. (2002). *Performance and Literature in the Commedia
dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERDER, J. G. (1982). "Ensayo sobre el origen del lenguaje". En
Obra selecta, 131-232. Madrid: Alfaguara (1771).
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1999). "Los poderes de la palabra
y los fines de los recursos oratorios". En *Téchne rhetoriké.
Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, I. Paraíso

(ed.), 65-84. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza. Universidad de Valladolid.

HERREROS FERREIRA, A. C. y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. (coords.) (2002). *¿Qué podemos hacer para contar un cuento? Ideas para ser un buen cuentista*. Madrid: Fundación Hogar del Empleado.

HORMIGÓN, J. A. [1999]. “Brecht en España”. En *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht*, 95-111. Sevilla: Diputación de Sevilla.

HYSTRIO. Trimestrale di teatro e spettacolo 1, enero-marzo de 2005.

INHOFEN, N. (1996). “El papel de los gestos en la ordenación y estructuración de la lengua hablada”. En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, L. Cortés Rodríguez (ed.), 45-68. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

JAKOBSON, R. y WAUGH, L. R. (1987). *La forma sonora de la lengua*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (1979).

JEAN, G. (1988). *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene (1981).

JESÚS, M^a L. y PEREIRA, C. (2002). “Bulimundo e Ti-Lobo: fiabe e independenza a Capo Verde”. En *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d’altrove*, V. Ongini (ed.), 169-177. Campi Bisenzio (Florenca): Idest.

JIMÉNEZ FRÍAS, R. A. *et alii* (2001). *Cuéntame: el cuento y la narración en educación infantil y primaria*. Madrid: UNED.

JOLLES, A. (1972). *Formes simples*. París: Éditions du Seuil (1930).

JOLIVET, M. (ed.) (1995). *Le conteur en-jeu. Actes du Colloque des 14 et 15 décembre 1994*. Chevilly-Larue: La Maison du Conte/ Centre Culturel de Chevilly-Larue.

JOURDE, M. y LAROCHE, H. (1995). “Chanson des sans-aveu”. En *Le conteur en-jeu. Actes du Colloque des 14 et 15 décembre*

1994, M. Jolivet (ed.), 21-32. Chevilly-Larue: La Maison du Conte/ Centre Culturel de Chevilly-Larue.

JOUSSE, M. (1975). *La manducation de la parole*. París: Gallimard.
---- (1981). *Le style oral. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. París: Fondation Marcel Jousse (1925).

JUNG, C. G. (2002). “Acerca de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares”. En *Obra completa*, vol. 9/1, 191-237. Madrid: Editorial Trotta (1948).

KHÉMIR, N. (2000). “Intervento”. En *En Le Mille e una Voce. Le fiabe, le leggende, le storie di oggi e di ieri da una sponda all'altra del Mediterraneo*. Atti dei seminari sull'arte del racconto orale. Ottobre-novembre 1999, de E. Sanna y M. Favata (eds), 120-135. Cagliari: Condaghes.

KIRSCHEMBLATT-GIMBLETT, B. (2000). “Una parábola en contexto: análisis de la interacción social producida al contar cuentos”. En *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, de C. Sánchez Carretero y D. Noyes (eds.), 101-130. Oíartzun: Senda.

KOCH, L. (1986). “Problemi dell'improvvisazione nella poesia degli scaldi”. En *Leggere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, de G. Cerri (ed.), 143-161. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus (1970).

---- (1997a). “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. En *Teoría del teatro*, de M^a C. Bobes Naves (ed.), 121-153. Madrid: Arco Libros (1968).

---- (1997b). “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”. En *Teoría del teatro*, de M^a C. Bobes Naves (ed.), 231-252. Madrid: Arco Libros (1990).

LABARGA, M. (1993). *Cuentacuentos*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de la Juventud.

- LABRIE, V. (1978). "D'où viennent les contes? Ce qu'en pensent les conteurs". *Culture et Tradition* 3, 68-75.
- (1978b). *La tradition du conte populaire au Canada français: circonstances de la circulation et fonctionnement de la mémorisation*. París: Université París V-René Descartes.
- LACARRA LANZ, E. (1999). "Juglares y afines". En *Historia de los espectáculos en España*, A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), 405-418. Madrid: Castalia.
- LADA FERRERAS, U. (2003). *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Kassel: Edition Reichenberger.
- LAMÍQUIZ, V. (1988). "Configuraciones discursivas en textos orales". En *Hommage à Bernard Pottier, II*, 457-467. París: Klincksieck.
- (1989). "Sobre el texto oral". En *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente, J. Borrego Nieto et alii* (eds.), 39-45. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1994). *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*. Barcelona: Ariel.
- LA SALLE, B. de (1995). *Le conteur amoureux*. [París]: Casterman.
- LAVINIO, C. (1985) "Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale". *La ricerca folklorica* 12, 37-48.
- (1993). *La magia della fiaba*. Florencia: La Nuova Italia.
- LE BRAZ, A. (1994). *Magies de la Bretagne*. Vol. I. Edición de F. Lacassim. París: Robert Laffont.
- LENZ, R. (1912). *Un grupo de consejas chilenas. Estudio de novelística comparada precedido de una introducción referente al origen i la propagación de los cuentos populares*. Santiago de Chile: Cervantes.
- LÉVI STRAUSS, C. (1994). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica (1962).
- LEYDI, R. (1977). "Spettacolo in piazza oggi: i cantastorie". En *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*,

Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 295-338. [Roma]: Bulzoni.

L'HOMOND, D. (1991). "Le conte aujourd'hui". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 167-68. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

LI GOTTI, E. (1978). *Il teatro dei pupi*. Palermo: Flaccovio.

LIBORIO, M. (1986). "Leggere l'oralità". En *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico*, G. Cerri (ed.), 171-185. Roma: Della'Ateneo.

LIMA E MUNIZ, M. (2004). *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. [Tesis doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares].

LINARES VALCÁRCEL, F. y ROMERO LÓPEZ, D. (2002). "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999", *Signa* 11, 113-161.

LIVIO, G. (2000). "Il teatro del grande attore e del mattatore". En *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. II. Il grande teatro borghese. Settecento. Ottocento*, de R. Alonge y G. Davico Bonino (dirs.), 611-675. Turín: Einaudi.

LLEDÓ, E. (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica.

LLORCA, M. A. (2003). "La memoria de las narraciones de tradición oral, una rememoración creadora". *Historia, Antropología y fuentes orales* 2, 30, 83-90.

LOISEAU, S. (1992). *Les pouvoirs du conte*. París: Presses Universitaires de France.

LOMBARDI SATRIANI, L. M. (1972). "Dal dialetto alla lingua: ricatto culturale o perdita d'identità?". En *Dal dialetto alla lingua. Atti del IX Convegno per gli Studi Dialettali Italiani*, 5-18. [Pisa]: Pacini.

- (1982). “La teatralizzazione del sangue”. En *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, atti del VI Convegno di Studio, 81-110. Viterbo: Regione Lazio-Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (1991). “Introducción”. En *Cuentos y leyendas populares*, de A. Machado y Álvarez, A. Machado y Núñez, R. A. Sánchez Surga, F. De Castro, 7-16. Alcalá de Guadaíra: Guadalmena.
- LÓPEZ EIRE, A. (1999). “La retórica y la fuerza del lenguaje”. En *Téchne rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, I. Paraíso (ed.), 19-53. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza. Universidad de Valladolid.
- (2001). “Retórica y oralidad”. *Revista de retórica y teoría de la comunicación* 1, 109-124. [ed. el. en www.asociacion-logo.org/revista-logo.htm].
- LÓPEZ MARTÍNEZ, I. (1997). “Fernán Caballero y la leyenda popular”. En *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal. I Seminario Internacional. Facultad de Educación de Badajoz (21 y 22 de noviembre de 1996). Universidade de Évora (18 e 19 de dezembro de 1996)*. E. Barcia (ed.), 95-99. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- LÓPEZ SILVA, I. (2000). “¿Memorias dunha vaca?”. *Revista Galega de Teatro* 22, enero-mayo, 72-74.
- LORD, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- LORENZONI, F. (1998). “Una moltiplicazione di storie a Palermo” En *Saltatori di muri. La narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani nella scuola e nel teatro*, de F. Lorenzoni y M. Martinelli (eds.), 13-43. Cesena: Macro Edizioni.
- LORENZONI, F. y N’DIAYE, M. (1998). “Il drammaturgo dei miei sogni”. En *Saltatori di muri. La narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani nella scuola e nel teatro*, de

- F. Lorenzoni y M. Martinelli (eds.), 85-112. Cesena: Macro Edizioni.
- LORENZONI, F. y MARTINELLI, M. (eds.) (1998). *Saltatori di muri: la narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani, nella scuola en el teatro*. Cesena: Macro Edizioni.
- LORENZONI, F. y SIRAGUSA, A. (eds.) (2001). *Arte del narrare, arte del convivere. Incontro tra immigrati, educatori e artisti narratori*. Palermo: Assessorato all'Istruzione.
- LORI SANFILIPPO, I. (1992). "Morire a Roma". En *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, M. Chiabò et alii (eds.), 603-23. Roma: Istituto Storico per il Medioevo.
- LORTAT-JACOB, B. (1998). "Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne)". *L'Homme* 146, 87-112.
- LOTMAN, I. M. (2001). "Valore modellizzante dei concetti di 'fine' e 'inizio'". En *Tipologia della cultura*, de I. M. Lotman y B. A. Uspenskij, 135-142. Milán: Bompiani (1970).
- LOUP, H. (1991). "Fonctions sociales du conte et du conteur en France aujourd'hui". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 311-313. París: CNRS.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1981). *El Folk-Lore andaluz: órgano de la Sociedad de este nombre*. Madrid: Tres Catorce Diecisiete.
- MACLUHAN, M. (1985). *La galaxia Gutenberg: Génesis del "homo typographicus"*. Barcelona: Planeta-Agostini (1962).
- MAGRIS, E. (2004). "Catastrofi e squilibri. Dal Festival di Castiglioncello" *Ateatro* 72. [Ed. el. <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=72&ord=34>].
- (2005). "L'altra parte dello spettacolo: la posizione dello spettatore". *Ateatro* 81 [ed. el.

<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=81&ord=42>].

- MALDONADO, E. (2001) “Los relatos zapatistas y su vínculo con la tradición oral”. *Convergencia. Ciencias Sociales* 24, 141-153.
- MALHERBE, M. (1995). *Les langages de l'humanité. Une encyclopédie des 3000 langues parlées dans le monde*. Paris: Robert Laffont.
- MANSELLI, R. (1982). “Storicità ed astoricità della cultura popolare”. En *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, atti del VI Convegno di Studio, 25-42. Viterbo: Regione Lazio-Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo.
- MANTECA PARADA, A. M. (2002). “Andalucía de conto. Nova e variada”. *Revista Galega de Teatro* 31, 10-12.
- MAQUEDA CUENCA, E. (2001). “Cuento frente a relato borgiano. Nociones teóricas”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 619-625. Madrid: Visor Libros.
- MARCHIORI, F. (2003). *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*. En *Questo radichio non si toca*, de M. Paolini (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.
- MARELLI, M. (2002). “Cronaca degli incontri”. En *Laura Curino: laboratorio di narrazione*, de G. Guccini (ed.), 14-45. Bologna: I Quaderni di Prove di Drammaturgia- CIMES.
- (2004). “I criteri della selezione”. En *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 185-186. Castello di Serravalle, Bologna: Teatro delle Ariette.
- MARINO, M. (2005). “Ladri di cunto”. *Hystrio* 1, 30-33.
- MARIOTTI, M. (1990). “Histoire d'une histoire. Comment conter peut être à la fois raconter et se raconter”. En *D'un conte... à*

- l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, V. Görög-Karady (ed.), 65-72. Paris: CNRS.
- (1992). "Une conteuse en Champsaur, Marie Nicolas". En *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale*, J.-N. Pelen y C. Martel (eds.), 22-28. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- MARTÍN GAITE, C. (1997³). *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- MARTÍN NOGALES, J. L. (1994). "El cuento español actual. Autores y tendencias". *Lucanor* 11, 43-65.
- (2001). "Tendencias del cuento español de los años noventa". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 35-45. Madrid: Visor Libros.
- MARTINELLI, M. (1998). "Frontiere e abissi, il meticcio del Teatro delle Albe". En *Saltatori di muri. La narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani nella scuola e nel teatro*, de F. Lorenzoni y M. Martinelli, 115-132. Cesena: Macro Edizioni.
- MARTOS NÚÑEZ, E. (1988). *La poética del patetismo (Análisis de los cuentos populares extremeños)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MASSENZIO, M. (1985). "Il poeta che vola (Conoscenza estatica, comunicazione orale e linguaggio dei sentimenti nello Ione di Platone)". En *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, B. Gentili y G. Paioni (eds.), 161-177. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- MASSIÉ, J. M. (2001). *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*. Montreal: Planète Rebelle.
- MASTROPAOLO, L. (2004). "Mandiaye N'Diaye e il teatro di narrazione: tecniche dell'oralità al servizio dello spettacolo". *Prove di drammaturgia* 1, 35-39.

- MATEO, P. (1991). "Le théâtre et la pratique du conteur". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, de G. Calame-Griaule (ed.), 287-290. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- (2004). "El narrador y el imaginario". *Revista N 8*, 4-5.
- (2005). *Le conteur et l'imaginaire*. Aix-en-Provence: Édisud.
- MATERA, E. (2002). *Etnografia della comunicazione. Teorie e pratiche dell'interazione sociale*. Roma : Carocci.
- MATO, D. (1991). *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (1992). *Narradores en Acción. Problemas Epistemológicos, Consideraciones Teóricas y Observaciones de Campo en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de Historia.
- (1993). *Cuenteros, Cuentahistorias y Cacheros del Oriente Venezolano: Notas Etnográficas y Discusiones Teóricas*. Barcelona (Venezuela): Fondo Editorial del Caribe.
- MAYR, E. (1963). *Animal Species and Evolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- MELDOLESI, C. (1978). *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*. Roma: Bulzoni.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991⁹). *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa Calpe.
- MERINO, J. M. (1993). "El cuento: narración pura". En *Del cuento y sus alrededores*, C. Pacheco y L. Barreras Linares (eds.), 463-467. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- (2002). "Cuentos del buen contar". En *Cuentos populares españoles*, de A. Rodríguez Almodóvar, 5-11. Madrid: Anaya.
- MEROLLA, D. (2003). "El arte de contar cuentos en el Rif". En *Cuentos populares del Rif contados por mujeres cuentacuentos*, Z. Boughaba Maleem (ed.), I-XV. Madrid: Miraguano.

- METZELTIN, M. y VANDERMAELEN, C. (1983). “Cuento folclórico vs. cuento artístico: tentativas de delimitación”. En *Literatura y folclore: problemas de intertextualidad*, J. L. Alonso Hernández (ed.), 31-40. Salamanca: Universidad de Groningen – Universidad de Salamanca.
- MILILLO, A. (1977). *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*. Roma: Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari.
- (1980). “Narrazione folklorica e sequenza repertoriale”. En *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, 1-11. Milán: Emme Edizioni.
- (1983). *La vita e il suo racconto*. Roma: Casa del Libro.
- MIÑAMBRES, N. (2003). “El ayer en el hoy. La tradición oral en la narrativa leonesa contemporánea”. En *Literatura de tradición oral*, 169-185. [s. l.]: Fundación Hullera Vasco-Leonesa.
- MISTRAL, G. (1979). *Magisterio y niño*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- MOLINARI, R. (2003). “Di canti, storie e autori”. *Il Patalogo* 26, 211-230.
- MOLINER MOLINER, M^a. (1998). *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid: Gredos.
- MOLIST, P. (2004). “L’hora del conte fa lectors?”. *Revista N 9*, solstici d’hivern, 4-5.
- MOLTÓ MORENO, M^a A. (2000). *Cuentos de transmisión oral del Paraguay*. [Memoria de Investigación. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Madrid: UNED].
- MONLEÓN, J. (1988). “La teatralidad mediterránea”. En *Mediterráneo: cultura y tradición teatral*, J. Monleón (ed.), 208-217. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- [1999]. “Aportaciones brechtianas a una concepción contemporánea del teatro”. En *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht*, 21-36. Sevilla: Diputación de Sevilla.

- MONTEVERDI, A. M^a (2005). “Una storia infinita, una storia mandalica. Storie mandaliche 3.0 di ZoneGemma”. *Ateatro* 81 [ed. el. <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=81&ord=41>].
- MORA, C. de (2000). *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORO, F. DEL (2003). *L'arte della narrazione*. Murazzano: Ellin Selae.
- MORTEO, G. R. (1982). “Aspetti dello spettacolo popolare in Piemonte”. En *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, atti del VI Convegno di Studio, 237-252. Viterbo: Regione Lazio-Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo.
- MUGGIA SPETTACOLO RAGAZZI (ed.) (1995). *E fu così che la guerra finì*. Muggia: Comune di Muggia-E. Elle.
- MUGNAINI, F. (2002). “Introduzione. Le tradizioni di domani”. En *Oltre il folclore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, P. Clemente y F. Mugnaini (eds.), 73-88. Roma: Carocci.
- N narradores i narradors* (Barcelona).
- NARBONA JIMÉNEZ, A. (2003). “Oralidad: los datos y las gramáticas”. En *Textualización y oralidad*, J. J. de Bustos (coord.), 13-25. Madrid: Visor Libros.
- NAVARRO SALAZAR, M^a T. (1980). “L'indovinello veronese en la provincia de Ciudad Real”. *Cuadernos de Estudios Manchegos* 10, 229-251.
- (1982a). “Breve muestra de paremiología comparada”. *Cuadernos de Estudios Manchegos* 12, 53-62.
- (1982b). “Dos versiones del mito de Polifemo: Roncal y Pisa”. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 39, enero-junio, 421-446.

- (1983). “Introducción”. En *Cósima*, M^a T. Navarro Salazar (ed.), 9-43. Madrid: Espasa – Calpe.
- (1987). “Introducción”. En *Los Malavoglia*, M^a T. Navarro Salazar (ed.), 9-82. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Veinte voces. Lengua y cultura de las regiones de Italia*. Madrid: UNED.

NAVARRO SALAZAR, M^a T. *et alii* (2004). *Literatura italiana*. Madrid: UNED.

NEIRA CRUZ, X. A. (2002). “Tendencias narrativas e influencia de las nuevas tecnologías en la L.I.J. gallega”. En *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*, M^a E. Agrelo Costas *et alii* (coords.), 63-77. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

NENCIONI, G. (1983). “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”. En *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, 126-179. Bolonia: Zanichelli.

NOSARI, P. G. (2004). “I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione”. *Prove di drammaturgia* 1, 11-14.

---- (2005). “Nord: la culla del teatro di narrazione”. *Hystrio* 1, 8-11.

Ñaque Teatro Expresión Educación .

OFOGO NKAMA, B. (2002). “A carón do lume”. *Revista Galega de Teatro* 30, 24-26.

OLIVA, C. (2004). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.

OLSON, D. R. y TORRANCE, N. (eds.) (1995). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa (1991).

ONG, W. J. (1970). *La presenza della parola*. Bolonia: il Mulino (1967).

---- (1989). *Interfacce della parola*. Bolonia: il Mulino. (1977).

---- (1999). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica. (1982).

- OREGGIA, V. M. (2002). *Archivio di voci. Incontri di teatro con Marco Baliani, Gabriella Bartolomei, Moni Ovadia, Marco Paolini, Luca Ronconi e Giuliano Scabia*. Milán: Archinto.
- ORTIZ, E. (2002). *Contar con los cuentos. Rotundifolia*. Ciudad Real: Ñaque.
- OSSOLA, G. (1998). “Un saluto”. En *Passione*, de L. Curino et alii, 13-15. Novara: Interlinea.
- OVADIA, M. (1996). “Introduzione”. En *Perché no? L'ebreo corrosivo*. Milán: Bompiani.
- (1998c). *Speriamo che tenga. Viaggio di un saltimbanco sospeso tra cielo e terra*. Milán: Mondadori.
- PACCAGNELLA, I. (1994). “Uso letterario dei dialetti”. En *Storia della lingua italiana, vol. III. Le altre lingue*, de L. Serianni y P. Trifone (eds.), 495-539. Turín: Einaudi.
- PADOVANI, A. (2004). “Acerca de narradores y escritores”. *Cuentos al día*, octubre [ed. el. <http://www.geocities.com/Broadway/Alley/6240/>].
- PALMA, G. DI (1991). *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni Editore.
- PANIGADA, M. G. (2000). “Il teatro a scuola. La formazione teatrale degli insegnanti in Italia”. En *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, de C. Bernardi et alii (eds.), 219-54. Milán: Euresis.
- PAOLINI, M. y DEL GIUDICE, D. (2001). “Quaderno dei Tigi”. En *I-Tigi. Canto per Ustica* (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.
- PAOLINI, M. y PONTE DI PINO, O. (1999). “Quaderno del Vajont”. En *Vajont 9 ottobre '63*, de M. Paolini (libro y cinta de vídeo). Turín: Einaudi.

- PAPANIKAS, D. (2005). "Storie d'Italia. Centro: dal *fulêr* al cyber-contastorie". *Hystrio* 1, 11-14.
- PARRY, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. A. Parry (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- PASQUALINO, A. (1978). *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio.
- PASSATORE, F. [1988]. "Mappa culturale e fisionomia del teatro ragazzi in Italia". En *Il teatro ragazzi e giovani in Italia*, ed. de Atig/Assitej, 8-19. [Milán: Tiemme].
- PASTORIZA DE ETCHEBARNE, D. (1975). *El arte de narrar, un oficio olvidado*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- *et alii* (1979). *Valoración de la palabra: la narración sin láminas*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- Il Patalogo*. 26, 2003. Número dedicado a *Scrivere e riscrivere. L'invenzione della memoria*.
- PATTE, G. (1991). "La joie par les livres". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, G. Calame-Griaule (ed.), 90-93. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós (1996).
- PAYRATÓ, L. (1995). "Transcripción del discurso coloquial". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, L. Cortés Rodríguez (ed.), 45-70. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- PAZ, Y. (2003). "Es que yo tejo": poética y narrativa oral". *Oralia* 6, 237-258.
- PAZ GAGO, J. M^a. (1999). "Un século asediando ó conto". En *Asedios ó conto*, C. Becerra *et alii* (eds.), 9-14. Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidade de Vigo.
- (2002). "Aristóteles y Cunqueiro van al cine. Teatro gallego y espectáculos audiovisuales". En *Del teatro al cine y la televisión*

en la segunda mitad del siglo XX, J. Romera Castillo (ed.), 193-200. Madrid: Visor Libros.

PAZÓ, C. (2002). “Os mil nomes dunha arte escénica na fronteira para unha nova criatura que non é tan nova”. *Revista Galega de Teatro* 30, 10-11.

PEDROSA, J. M. (1997). “La leyenda hispánica: definición y perspectivas literarias y antropológicas de un género (con algunas reflexiones sobre la leyendística de Extremadura”. En *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal*, E. Barcia (ed.), 73-94. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

---- (2002). “La cultura de la oralidad”. En *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, métodos, textos*, J. M. Pedrosa y S. Moratalla (eds.), 11-86. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación.

PELEGRÍN, A. (1983). *Cuentacuentos Baltasar*. Madrid: Editorial Luis Vives.

---- (1990). *Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura*. Madrid: Cincel.

---- (1996). *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

---- (1998). *Repertorio de antiguos juegos infantiles: tradición y literatura hispánica*. Madrid: CSIC.

---- (2000). *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. (1982).

---- (2004). *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya.

PELEN, J.-N. (1991). “Du conte traditionnel au neocontage. Étapes d’une evolution (exemples méridionaux)”. En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 123-137. París: CNRS.

PENNAC, D. (1993a). *Como una novela*. Barcelona: Anagrama. (1992).

---- (1993b). *Le désir de lire*. [Barcelona]: Universitat Pompeu Fabra.

- PÉREZ, E. (2003). “El movimiento de narración oral”. *Boletín de Cuentacuentos*, agosto
[ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- PÉREZ BELTRÁN, A. M. (1999). *Revive la palabra*. Bogotá: Uniandes.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1997). *Teatro medieval, 2, Castilla*. Barcelona: Crítica.
- PERRAS, T. (1998). “Mémoriser les contes”. *Cahiers de littérature orale* 43, 205-219.
- PERRUCCI, A. (1961). *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi*. Florencia: Sansoni (1699).
- PETRINI, E. (1964). *Invito al racconto*. Florencia: Fraglia.
- PICONE, M. (1985). “Introduzione”. En *Il racconto*, M. Picone (ed.), 7-52. Bologna: Il Mulino.
- PIERI, M. (1993). “Il teatro”. En *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I, F. Brioschi y C. Di Girolamo (eds.), 941-985. Turín: Bollati Boringhieri.
- PINKOLA ESTÉS, C. (2001). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B (1992-1995).
- PINON, R. (1965). *El cuento folklórico (como tema de estudio)*. Buenos Aires: Eudeba.
- PISANTY, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós (1993).
- PIZARROSO QUINTERO, A. (1994). *Stampa e mezzi di comunicazione in Spagna*. Milán: FrancoAngeli.
- PLATÓN (1990). “Ion”. En *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias mayor, Laques, Protágoras*, 249-269. Madrid: Gredos.

- (1997). "Fedro". En *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, 309-413. Madrid: Gredos.
- POE, E. A. (1993). "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento". En *Del cuento y sus alrededores*, C. Pacheco y L. Barreras Linares (eds.), 295-309. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- PONS, C. M. (ed.) (2001). *Contemporain, le conte? ... Il était une fois l'an 2000*. Montreal: Planète Rebelle.
- PONTE DI PINO, O. (1988). *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*. Florencia: La casa Usher.
- (1998a). "Effetto Kappa. Teatro su Raidue secondo Carlo Freccero e Felice Cappa". *Il Patalogo* 21, 205-208.
- (1998b). "Intervista a Marco Baliani". *Il manifesto*, 9 de mayo [ed. el. <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/05/000249print.html>].
- (2000) "La vocazione teatrale di Francesco di Bernardone". En *Francesco a testa in giù*, de M. Baliani y F. Cappa, 95-105. Milán Garzanti.
- (2001). "Il racconto. Una conversazione con Marco Baliani (1995)". En *Kohlhaas*, de M. Baliani y R. Rostagno, 5-31. Perugia: Edizioni Corsare.
- (2005a). "Libri et altro: le origini del teatro di narrazione". *Ateatro* 81 [ed. el. <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=81&ord=51>].
- (2005b). "Quella diga che travolse l'audience". *Hystrio* 1, 20-23.
- (2005c). "Il buon narratore, istruzioni per l'uso". *Hystrio* 1, 7.
- (2005d). "Come nascono le storie: album, appunti, racconti. Una conversazione con Marco Paolini". *Ateatro* 81 [ed. el. <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=81&ord=49>].
- PORTELLI, A. (1992). *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*. Roma: Manifestolibri.
- (1999). *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*. Roma: Donzelli.

- (2005). "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità". En *Radio clandestina. Memoria delle Foie Ardeatine*, de A. Celestini. Roma: Donzelli.
- POYATOS, F. (1994a). *La comunicación no verbal, I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- (1994b). *La comunicación no verbal, II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.
- (1994c). *La comunicación no verbal, III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1995). "García Márquez y el estilo del cuento tradicional". En *Teoría e interpretación del cuento*, P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), 488-509. Berna [etc.]: Peter Lang.
- (1999). "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento". En *Asedios ó conto*, C. Becerra et alii (eds.), 37-48. Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidade de Vigo.
- PRADA SAMPER, J. M. de (2004). *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcarría Prieto (1883-1970)*. Madrid: Lengua de Trapo.
- PRESOTTO, C. (2001). *L'Isola e i teatri. Piccolo breviario di drammaturgia narrativa*. Roma: Bulzoni.
- PROPP, V. (1974a). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos (1928).
- (1974b). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos .
- Prove di drammaturgia* 1, 2004 (número monográfico *Per una nuova performance epica*).
- PUNTES DE OYENARD, S. (2002). "A.U.L.I. y la historia de la narración oral en el Uruguay". *Boletín de Cuentacuentos*, agosto [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- PULIDO TIRADO, G. (2001). "La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 561-577. Madrid: Visor Libros.

- PUPPA, P. (2003). *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*. Turín: UTET.
- QUILIS, R. (2003). “Duende que muerde”. *Boletín de Cuentacuentos*, julio [ed. el. en <http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/>].
- RENGO, M. (2000). “Il folklore nascosto nelle *Novelle della nonna*”. En *Casentino in Fabula. Cent’anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi*, atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993, V. Agostini-Ouafi (ed.), 115-126. Florencia: Edizioni Polistampa.
- REQUEIXO, A. (2002). “A literatura galega de transmisión oral”. *Moenia* 8, 209-221.
- Revista Galega de Teatro* 30 y 31, 2002 (números monográficos sobre *contacontos*).
- REY, A. del (1999). “Claves del cuento actual”. *Lucanor* 16, 89-113.
- RICO, F. (2002). “Ideas y poéticas del cuento”. En *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, vol. II, G. Menéndez Pidal y F. Rico (eds.), 1381-1393. Barcelona: Planeta.
- RICARD, A. (1991). “Théâtre et développement en Afrique”. En *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de M. Corvin (ed.), 823. París: Bordas.
- RIGGIO, L. (2004). “Il viaggio con i santi di Nano”. En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del ‘teatro narrazione’*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 225-230. Castello di Serravalle (Bologna): Teatro delle Ariette.
- RINALDI, G y SOBRERO, P. (2004). *La memoria che resta. Vissuto quotidiano, mito e storia dei braccianti del Basso Tavoliere*. Lecce: Aramirè.
- RIQUER, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos* (3 vols.). Barcelona : Ariel.

- (1994). "Introducción". En *Poesías*, de A. Daniel, ed. y trad. de M. de Riquer. Barcelona: Quadern Crema.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia.
- et alii (1993). *Literatura infantil de tradición popular*. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROLDÁN GARCÍA, A. (1998). *La tradición oral. Salvar el Legado*. Cabra: Coordinación Provincial de Cultura Andaluza – Seminario Permanente de Tradición Oral C. P. Juan Valera.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980). *Estudios sobre 'El Conde Lucanor'*. Madrid: UNED.
- (1983). *En torno a 'El Patrañuelo'*. Madrid: UNED.
- (1992a). "Práctica de comentario de textos: Análisis del ejemplo VII de *El Conde Lucanor'*". En *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 173-190. Madrid: Playor.
- (1992b). "Prólogo". En *Cuentos de la fascinación y el misterio cotidiano*, de F. Serrano, 9-11. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (1992c). "Prólogo". En "*El ingenio las engendró...*" I y II Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia', 5-7. Madrid: UNED.
- (1994). "Repertorios extraverbales en la comunicación literaria". *Signa* 3, 175-208 (ed. el. en <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).
- (1995a). "Panorama del análisis semiótico del cuento en España". En *Teoría e interpretación del cuento*, P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), 103-124. Berna: Peter Lang.
- (1995b). "Prólogo". En "... *Las parió mi pluma...*" III, IV y V Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia', 7-9. Madrid: UNED.
- (1996). "El cuento". En *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)*, 167-184. Madrid: UNED
- (1998). "Panorama del análisis semiótico del cuento en España". En *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*, 283-305. Madrid: UNED.
- (1999a). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED". *Signa* 8, 151-177 (ed. el. en <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

- (1999b). "Algo más sobre la enseñanza del cuento". En *Asedios ó conto*, C. Becerra et alii (eds.), págs. 25-35. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade.
- (1999c). "Prólogo". En "... Y van creciendo..." VI, VII, VIII y IX Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia', 9-18. Madrid: UNED.
- (2001). "Presentación". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 9-30. Madrid: Visor Libros.
- (2003). "Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo". *Forma breve 1* [Universidade de Aveiro, Portugal], 17-40. [Cf. la versión ampliada: "Últimos estudios sobre el cuento literario en España en los albores del nuevo siglo". En *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas, tomo II*, 597-619. Málaga: Imagrat Impresoras. 2005.]
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
- RONDELLI, B. (1993). *O narrado e o vivido. O processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, Coordenação de Folclore e Cultura Popular.
- ROTONDO, F. y GOSTOLI, R. (1980). *Da Cuore a Goldrake: esperienze e problemi intorno al libro per ragazzi oggi*. Florencia: Nuova Guaraldi.
- RUBIO MARCOS, E. (2002). "Historia de una encuesta". En *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparativismo)*, E. Rubio Marcos, J. M. Pedrosa y C. J. Palacios, 75-77. [s.l.]: Elías Rubio Marcos.
- RUIZ DE LA CIERVA, M^a C. (2001). "El proceso de intensionalización en la estructura del cuento actual". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 589-599. Madrid: Visor Libros.

- RUIZ RAMÓN, F. (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- SABATINI, F. (1985). “L’italiano dell’uso medio’: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”. En *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, de G. Holtus y E Radtke (eds.), 154-184. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- (1990). “‘Italiani regionali’ e ‘Italiano dell’uso medio’”. En *L’italiano regionale* de M. A. Cortelazzo y A. M. Mioni (eds.), 75-78. Roma: Bulzoni.
- (1997). *L’italiano: dalla letteratura alla nazione. Linee di storia linguistica d’Italia*. Florencia: Accademia della Crusca.
- SALAZAR, F. (2003). “De la escritura a la memoria”. En *Textualización y oralidad*, J. J. de Bustos (coord.), 187-207. Madrid: Visor Libros.
- SALVADOR, G. (2004). “Fórmulas d’inici i de final de conte”. *Revista N 9*, solstici d’hivern, 23.
- SANFILIPPO, Marina (2002). “A narración oral en Italia: situación e experiencias”. *Revista Galega de Teatro* 30, 18-19.
- (2003a). “Narración autobiográfica en algunos autores del teatro italiano de los años noventa”. En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 519-526. Madrid: Visor Libros-UNED.
- (2003b). “Giacomo Verde: un narrador italiano que mistura tradición e novas tecnoloxías”. *Revista Galega de Teatro* 36, 38-41.
- (2004a). “Teatro italiano e Internet”. En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 25-27 de junio de 2003, J. Romera Castillo (ed.), 455-464. Madrid: Visor Libros/ SELITEN@T (UNED).
- (2004b) “Literatura y oficio”. *Educación y Biblioteca* 144, noviembre-diciembre, 62-64.
- SANFILIPPO, Mario (2002). “Le origini e l’alfabeto”. En *Conoscere e Comunicare. Storia illustrata della comunicazione*, L. Cascioli (ed.), 9-19. Roma: Il Parnaso.

- SANFILIPPO, Matteo y MATERA, V. (1995). *Da Omero ai cyberpunk. Teoria e storia della comunicazione in Canada e negli Stati Uniti (1940-1994)*. Roma: Castelvechi.
- SANGA, G. (1977). "Note sullo spettacolo popolare". *Strumenti critici* 32-33, 215-223.
- (1982). "Modi di produzione e forme di tradizione: dall'oralità feudale alla scrittura capitalistica". En *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, G. Cerina et alii (eds.), 31-48. Roma: Bulzoni.
- (1986). "Le formule finali delle fiabe popolari italiane". En *Interni e dintorni del Pinocchio. Atti del convegno "Folkloristi italiani del tempo del Collodi"*, de P. Clemente y M. Fresta (eds.), 81-85. Montepulciano: Edizioni del Grifo.
- SANNA, E. (2000). "Riflessioni intorno alle Mille e una voce". En *Le Mille e una Voce. Le fiabe, le leggende, le storie di oggi e di ieri da una sponda all'altra del Mediterraneo*. Atti dei seminari sull'arte del racconto orale. Ottobre-novembre 1999, de E. Sanna y M. Favata (eds.), 9-15. Cagliari: Condaghes.
- SANNA, E. y FAVATA, M. (eds.) (2000). *Le Mille e una Voce. Le fiabe, le leggende, le storie di oggi e di ieri da una sponda all'altra del Mediterraneo*. Atti dei seminari sull'arte del racconto orale. Ottobre-novembre 1999. Cagliari: Condaghes.
- SANTAGOSTINO, P. (s. f.). *Come raccontare una fiaba... e inventarne cento altre*. Milán: Red.
- SAUTMAN, F. (1990). "Variabilité et formules d'ouverture et de cloture dans le conte populaire français". En *D'un conte ... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, V. Görög-Karady (ed.), 133-143. Paris: CNRS.
- SAVATER, F. (1977). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus.
- SAVELLI, A. (2000). "Alla ricerca delle novelle perdute. Note a margine di uno spettacolo teatrale su *Le Novelle della nonna*". En *Casentino in Fabula. Cent'anni di fiabe*

- fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi*, atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993, V. Agostini-Ouafi (ed.), 265-277. Florencia: Edizioni Polistampa.
- (2002). "I viaggi di Calandrino a oriente del Decamerone". En *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*, de V. Ongini (ed.), 91-95. Campi Bisenzi (Florencia): Idest.
- SCABIA, G. (1973). *Forse un drago nascerà. Un'esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città d'Abruzzo*. Milán: Feltrinelli.
- (1974). *Il gorilla quadrumano*. Turín: Einaudi.
- (1976). *Marco Cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Turín: Einaudi.
- SCABIA, G. y CASINI ROPA, E. (1978). *L'animazione teatrale*. Rimini: Guaraldi.
- SCHELLING, F. W. J. (2004). "Premesse riguardo al quesito sull'origine del linguaggio". En *Sull'origine del linguaggio*, de J. Grimm y F. W. J. Schelling, 27-39. Milán: Marinotti.
- SCHENDA, R. (1982). "Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel '700 e '800". En *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, G. Cerina et alii (eds.), 49-61. Roma: Bulzoni.
- (1987). "Raccontare fiabe, diffondere fiabe. Trasformazioni delle forme di comunicazione di un genere popolare". *La ricerca folklorica* 15, 77-86.
- (2002). "Folklore e cultura di massa". En *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, P. Clemente y F. Mugnaini (eds.), 73-88. Roma: Carocci.
- SCODITTI, G. M. G. (1994). *Ricercari Nowau. Il recitar-cantando a Kitawa: una forma di oralità poetica in Melanesia*. Roma: Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- SCHOLES, R. y KELLOGG, R. (1970). *La natura della narrativa*. Bologna: il Mulino (1966).
- SEBASTIANI, G. (2003). "Gozzano e le fiabe". En *Fiabe e novelline*, de G. Gozzano, 209-229. Palermo: Sellerio.

- SÉBILLOT, P. (1892). “Les femmes et les traditions populaires”.
Revue des Traditions Populaires VII, 449-456.
- (1981). “Ensayo de cuestionario para recoger las tradiciones, costumbres y leyendas populares”. En *El Folk-Lore andaluz: órgano de la Sociedad de este nombre*, de A. Machado y Álvarez, 29-34. Madrid: Tres Catorce Diecisiete.
- SECO SECO, M. *et alii* (1999). *Diccionario del español actual*. 2 vols.. Madrid: Aguilar.
- SEGRE, C. (1981). “Testo”. En *Enciclopedia*, vol 14, 269-291. Turín: Einaudi.
- SEVILLANO, E. (2004). “Noches de comedia madrileña”. *El País*, 18 de junio, sección de Madrid, 11.
- SIMONE, R. (1996). “Testo parlato e testo scritto”. En *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costrutti*, de M^a N. Muñoz y F. Amella (eds.), 23-61. Florencia: Cesati.
- SIMONSEN, M. (1981). *Le conte populaire français*. París: Presses Universitaires de France.
- SIRERA, J. L. (1999). “El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 221-232. Madrid: Visor Libros.
- SORDI, I. (1982). “I segni del teatro popolare”. En *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, atti del VI Convegno di Studio, 111-144. Viterbo: Regione Lazio-Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo.
- SORIANI, S. (2004). “Dario Fo e la fabulazione epica”. *Prove di drammaturgia* 1, 27-30.
- (2005). “In principio era Fo”. *Hystrio* 1, 16-18.
- SORIANO, M. (1994). *Orale (Littérature)*. En *Dictionnaire universel des literatures*, de B. Didier (dir.), 2643-2645 París: 1994.

- SORIANO, M. (1968). *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.
- SQUILLACCIOTTI, M. (2002). “C’era, non c’era, né qui, né altrove: per una didattica delle differenze”. En *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d’altrove*, de V. Ongini (ed.), 115-122. Campi Bisenzi, Florencia: Idest.
- STEFANELLI, S. (1987). “Come parla il teatro contemporaneo”. En *Incontri del Centro di studi di grammatica italiana. Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi*. Florencia: Accademia della Crusca.
- STEGAGNO PICCHIO, L. (1977). “Lo spettacolo dei giullari”. En *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 185-206. [Roma]: Bulzoni.
- STEINER, G. (1996). “Oltre il greco e il tedesco. La terza lingua di Hölderlin”. En *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, 169-196. Turin: Einaudi.
- STORYTELLING MAGAZINE* 19, marzo-abril 2002.
- TANTÁGORA* (2005). “Charlando con Nicolás Buenaventura (Colombia)”. En *Tantágora* 1, primavera, 25-29.
- TARASCO, R. (2004). “Alla lettera”. En *Stabat mater. Viaggio alle fonti del ‘teatro narrazione’*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.), 133-141. Castello di Serravalle, Bologna: Teatro delle Ariette.
- TAVIANI, F. (1993). “Attilia o lo spirito del testo”. En *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo. Atti dei Convegni Internazionali Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991*, 217-286. Génova: Costa&Nolan.
- (1995). *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- (2001). “Un maestro del teatro italiano”. *Teatro e storia* 23, 467-476.

- TAVIANI, F. (ed.) (2000). “La leggenda nera. Catalogo degli spettacoli dell’Odin Teatret”. En *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, de E. Barba, 283-327. Milán: Ubulibri.
- TAVIANI, F. y SCHINO, M. (1982). *Il segreto della Commedia dell’Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Florencia: La casa Usher.
- TESSARI, R. (1981). *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*. [Milán]: Mursia.
- THOMPSON, S. (1979). *La fiaba nella tradizione popolare*. Milán: Il Saggiatore (1946).
- TONDA MENA, J. y ZAMORA PÉREZ, E. C. (1999). “Interpretación de Dario Fo en el *Misterio Bufo*: El actor y el hombre en la historia”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 705-712. Madrid: Visor Libros.
- TORAL PEÑARANDA, C. (1973). *Curso de narradores. Permanencia del arte de contar cuentos*. Madrid: Centro de Enseñanzas de Prensa y Literatura Infantil por Correspondencia.
- TORO, S. de (2004). *Ten que doer. Literatura e identidade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- TORRAS, M. (2004). “¡Móntame un espectáculo! Género, teatro y performatividad”. En *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, de M^a J. Vega (ed.), 345-361. Barcelona: Mirabel.
- TOUATI, H. (2000). *Étude du Centre des Arts du Récit*. Saint Martin-d’Hères: Centre des Arts du Récit en Isère.
- TRASTOY, B. (2001). “Los espectáculos de un solo intérprete: entre la continuidad y el cambio”. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*, vol. V, de O. Pellettieri (ed.), 449-453. Buenos Aires: Galerna.

- TRECCANI DURO, A. *et alii* (1986-1997). *Vocabolario Treccani*, vols. 6. Roma. Istituto dell'Enciclopedia Treccani.
- TRIFONE, P. (2000). *L'italiano a teatro. Dalla Commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- TURNER, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino (1982).
 ---- (1993). *Antropologia della performance*. Bologna: il Mulino (1986).
- USHER, J. (2001). "Desultorietà" nella novella portante di Madonna Oretta e altre citazioni apuleiane nel Boccaccio". *Studi sul Boccaccio XXIX*, 67-103.
- VACIS, G. (1996). "Il disegno e la casa". *Prove di drammaturgia* 1, marzo, 5-8.
 ---- (2002). *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milán: Rizzoli- Scuola Holden.
 ---- (2005) "Lettera a Marco Paolini". En *En Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, de G. Guccini y M. Marelli (eds.) 59-61. Castello di Serravalle (Bologna): Teatro delle A,riette.
- VALENTI, C. (1999). "Dove gli dei ballano. *Living Theatre: una storia lunga mezzo secolo*". En *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, F. Mastropasqua (ed.), 29-44. Pisa: Biblioteca Franco Serantini.
- VALENTINI, C. (1997). *La storia di Dario Fo*. Milán: Feltrinelli.
- VALENTINO MERLETTI, R. (1998). *Raccontar storie*. Milán: Mondadori.
- VALLEJO, J. (2004). "La máquina de improvisar". *El País, Babelia* 27 de noviembre, 20.
- VAN GENNEP, A. (1998). *Le folclore français* (4 vols.). Paris: Éditions Robert Laffont.
- VANSINA, J. (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.

- VENTURA, N. y DURÁN, T. (1999⁷). *Cuentacuentos. Una colección de cuentos... para contar*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- VENTURELLI, G. (1982). “Qualche precisazione sul teatro popolare di tradizione folclorica”. En *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, atti del VI Convegno di Studio, 371-407. Viterbo: Regione Lazio-Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo.
- (1987). “La trasmissione della fiaba. Analisi di un caso di trasmissione familiare”. *La ricerca folklorica* 15, 53-62.
- VENTURINI, V. (2004). “A occhi chiusi: la doppia visione del cunto”. *Teatro e storia* 25, 419-442.
- VICENT, M. (2003). “Dos fabricantes de historias”. *El País*, domingo, 14 de diciembre, 16-17.
- VIEITES, M. F. (2003). *Crónicas do teatro galego, 1992-2002*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- VIESTI, N. (2005). “Sud: fra tradizione e impegno civile”. *Hystrio* 1, 14-15.
- VILAVEDRA, D. y LÓPEZ SILVA, I. (2003). “Os contadores de histórias na Galiza. Revalorizar a memoria como um eco”. *Setepalcos* 4, 62-67.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1999). “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, de J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 73-92. Madrid: Visor Libros.
- VIGARA TAUSTE, A. M^a (1995). “Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial”. En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, L. Cortés Rodríguez (ed.), 175-208. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

- VILLALBA, S. (2000). "Las palabras de la tribu". *Cuentos al día* [Ed. el. en <http://www.geocities.com/cuentosaldia/>].
- VON FRANZ, M. L. (1995). *L'ombra e il male nella fiaba*. Turín: Bollati Boringhieri.
- VRIES, J. de (1958). "Los cuentos populares". *Diógenes* 22, 3-20.
- WELLNER, C. (1991). "Les nouvelles formes du conte aux USA". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 53-62. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- YATES, F. A. (1993). *L'arte della memoria*. Turín: Einaudi (1966).
- YUS RAMOS, F. (1997). *La preeminencia de la voz*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ZAVALA, L. (ed.) (1993). *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM.
- (1995). *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México: UNAM.
- (1996). *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM.
- ZINGARELLI DOGLIOTTI, M y ROSIELLO, L. (2003). *Lo Zingarelli 2004. Vocabolario della lingua italiana*. Zanichelli: Bolonia.
- ZIPES, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Barcelona: Lumen.
- (2002). *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*. Milán: Mondadori.
- ZEMON DAVIS, N. (1980). *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*. Turín: Einaudi.
- ZUMTHOR, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*. París: Seuil.
- (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra (1987).
- (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus (1983).

---- (2000). "Prefazione". En *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, de C. Bologna, VII-X. Bologna: il Mulino.

- VIII -

PÁGINAS *WEB* DE INTERÉS

1. NARRADORES ORALES Y OTROS ARTISTAS

Carlos Alba:

<http://www.telecable.es/personales/jesuscastro/Inicio.htm>.

Roberto Anglisani: <http://www.robertoanglisani.it/>.

Armamaxa: <http://www.armamaxa.20m.com/>.

Pep Bruno: <http://pep.bruno.eresmas.net/>.

La Casa degli Alfieri: <http://www.casadeglialfieri.it/>.

Ascanio Celestini: <http://www.ascanioclestini.it/>.

Laura Curino: <http://www.lauracurino.it/>.

Dario Fo: <http://www.dariofo.it/>.

Giorgio Gaber: <http://www.giorgiogaber.org/>.

Grupo Albo: <http://club.telepolis.com/albo/presen.htm>.

Grupo Shamán: <http://leo.worldonline.es/nuelsanc/>.

Grupo Trécola: www.livejournal.com/users/grupo_trecola.

Cristina Mirinda: www.livejournal.com/users/cristinamirinda.

Boniface Ofogo: <http://www.boniofogo.com/>.

Moni Ovidia: <http://www.moniovadia.it/>.

Marco Paolini: <http://www.marcopaolini.it/pfiles/index.cfm>

Teatro delle Albe: www.teatrodellealbe.com

Teatro delle Ariette: <http://www.teatrodelleariette.it/>.

Pietro Tartamella (Cascina Macondo): www.cascinamacondo.it.

Giacomo Verde: <http://www.verdegiac.org/>.

Wu Ming: <http://www.wumingfoundation.com>.

Ombretta Zaglio: <http://www.teatrodelrimbalzo.it/>.

2. INSTITUCIONES Y ASOCIACIONES

Associació de narradors i narradores:

<http://www.anincat.org/nou/index2.htm>.

Biblioteca de Cologno Monzese:

<http://www.biblioteca.colognomonzese.mi.it/>.

Casa Laboratorio de Cenci:

<http://www.prospettiva.it/cenci/default.htm>.

Centre de Littérature Orale: <http://www.clio.org/>.

Centre des Arts du Récit en Isère: <http://www.artsdurecit.com/>.

Corte Ospitale di Rubiera: <http://www.corteospitale.org/>.

Cuentistas: <http://www.cuentistas.info/index.php>.

Fondazione San Carlo: <http://www.fondazionesancarło.it/>.

Maison du conte:

<http://www.lamaisondconte.com/home/index.php>.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual:

<http://www.wipo.int/index.html.es>.

Seliten@t:

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Guadalajara:

<http://www.maratondeloscuentos.org/seminario/seminario.htm>

3. PERIÓDICOS Y REVISTAS

ateatro: *<http://www.ateatro.it/>*

Boletín de Cuentacuentos: *<http://www.circulocuentos.com.ar/>*

Cuentos al día: *<http://www.geocities.com/cuentosaldia/>*

Dramma.it: *<http://www.dramma.it/>*

La Gazzetta Web: . *<http://www.lagazzettaweb.it/>*

N narradors i narració: *<http://www.anincat.org/nou/n/n.htm>*

4. FESTIVALES

Arrivano dal mare: *www.arrivanodalmare.it*

Etnosur: *<http://www.etnosur.com/etnosur2mil5/index2.htm>*

Festival del sur Agüimes:

<http://www.festivaldelsur.com/narracion.html>

5. OTRAS

Biblioteca virtual *Cervantes*: <http://cervantesvirtual.com>.

Biblioteca virtual *Liberliber*: <http://www.liberliber.it/>.

Braccianti. La memoria che resta: <http://www.progettobraccianti.it/>

Café Libertad 8: <http://www.libertad8cafe.es/index.php>.

Catálogo de leyendas urbanas elaborado por Carlo Presotto:
<http://leggende.clab.it/barmira.htm>.

Hruodlandlus (texto):
<http://digilander.libero.it/anisogoma/armamaxa/indice.html>

Progetto Italia: <http://www.telecomitalia.it/progettoitalia/>.

Radio Città del Capo:
<http://www.radiocittadelcapo.it/archiviaudio/default.asp>.

Virgilio (buscador): www.virgilio.it.

- IX -

APÉNDICES

**1. SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES
ESPAÑOLES**

**2. SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES
ITALIANOS**

3. OTROS MATERIALES GRÁFICOS

1. SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES ESPAÑOLES



Albert Estengre



Alicia Merino



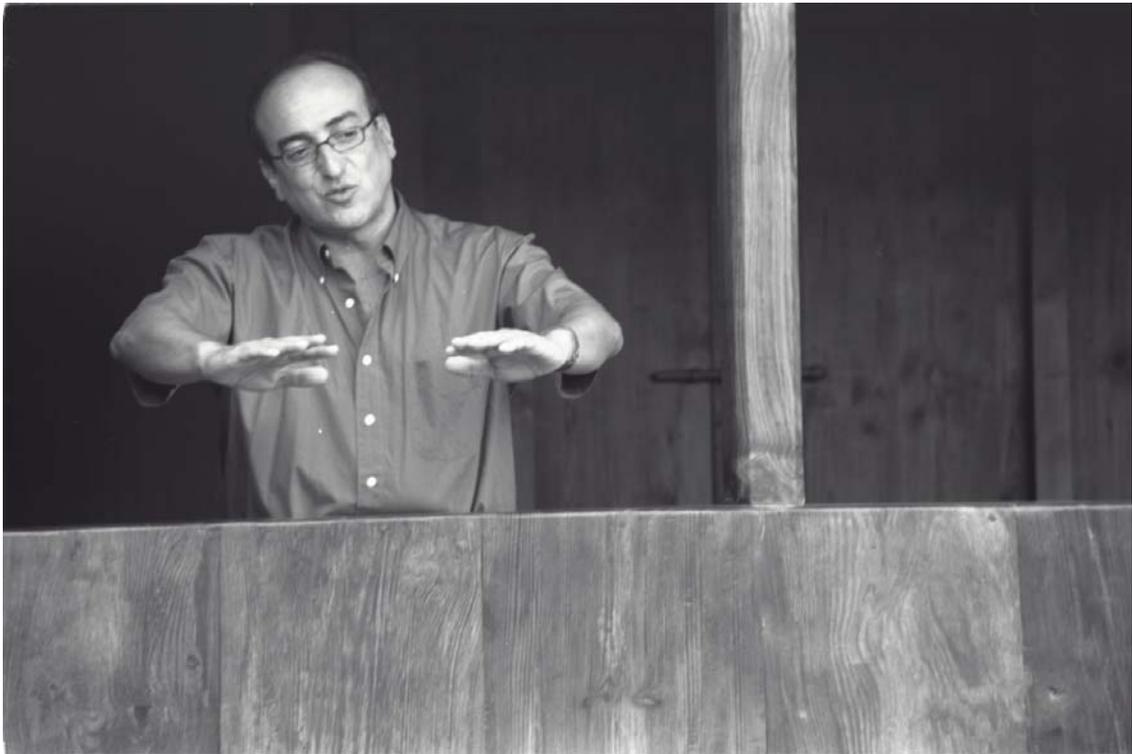
Brigitte Arnaudès



José Campanari



Candido Pazó



Ernesto Rodríguez Abad



Carles García



Carlos Alba



Carlos Alba (caracterizado como el personaje asturiano de *Cellero*)



Fernando Bercebal



Lourdes Vega



Manuel Sánchez Cerpa



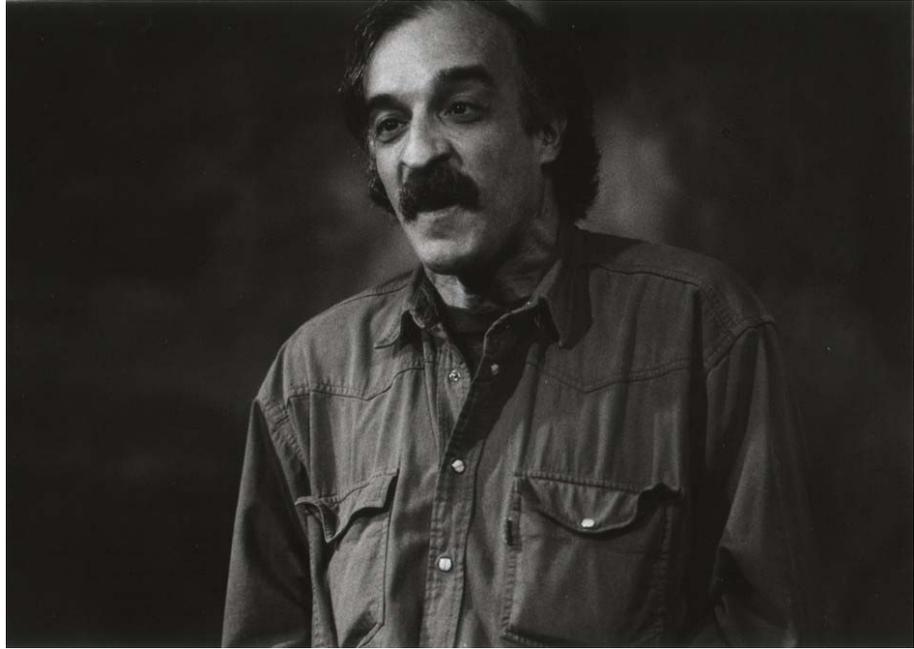
Marta Guijarro



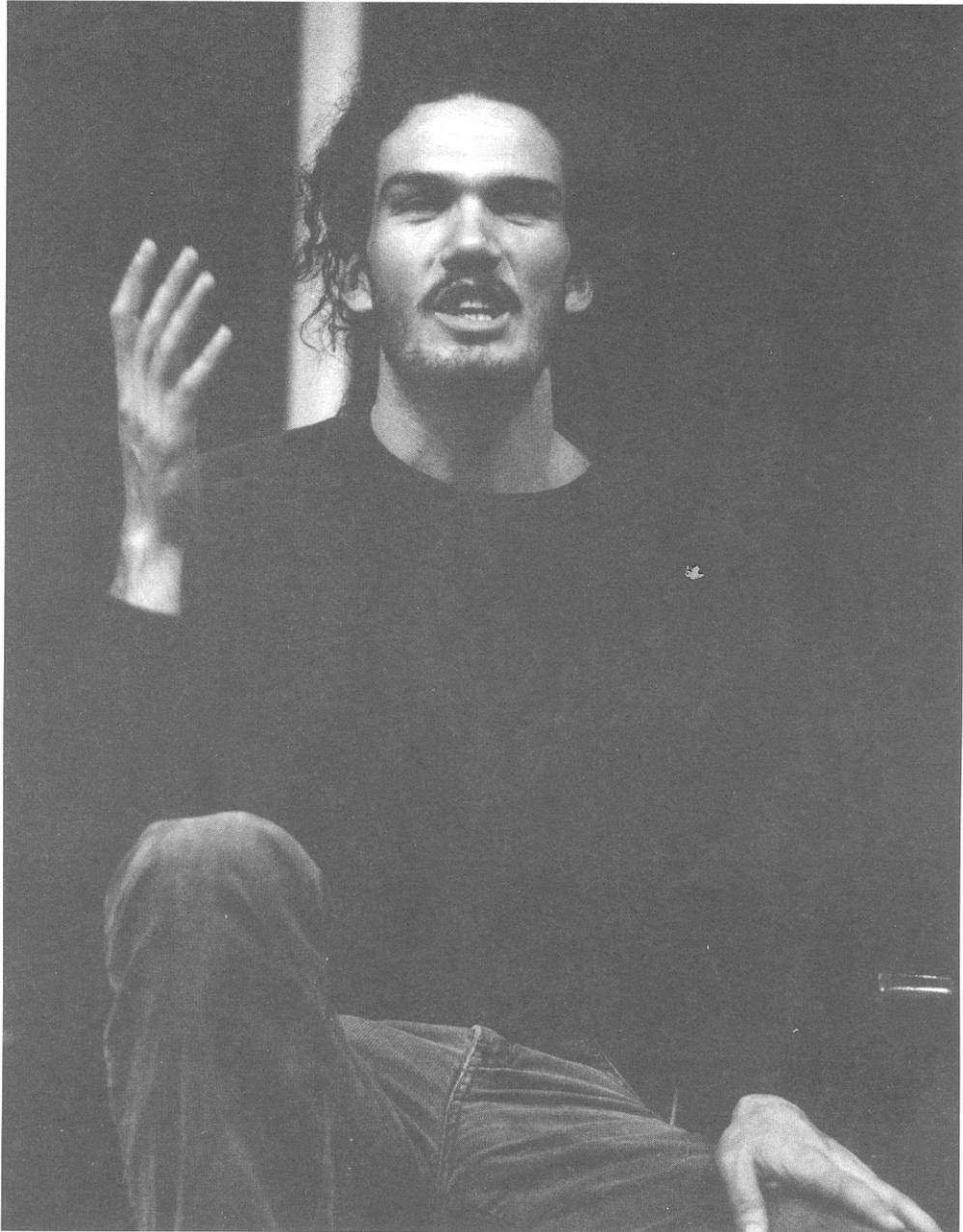
Mercedes Carrión



Mercedes Carrión



Miguel Ángel Sevillano



Nicolás Buenaventura



Oswaldo Felipe Royo



Pep Durán



Peter Yde



Reyes Guijarro



Roser Ros

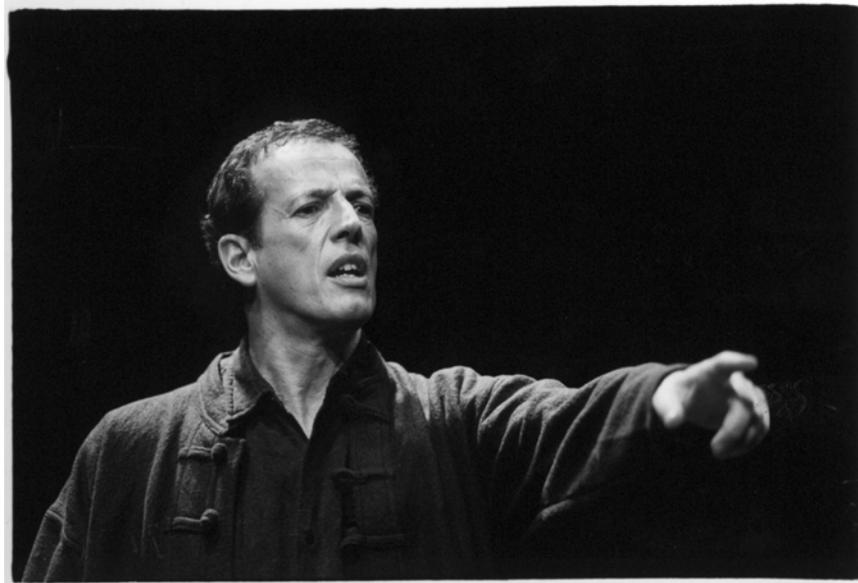


Victoria Gullón

2. SELECCIÓN DE FOTOS DE NARRADORES ITALIANOS



Roberto Anglisani



Marco Baliani



Mara Baronti



Ascanio Celestini



Ascanio Celestini



Laura Curino



Laura Curino



Luigi Dadina



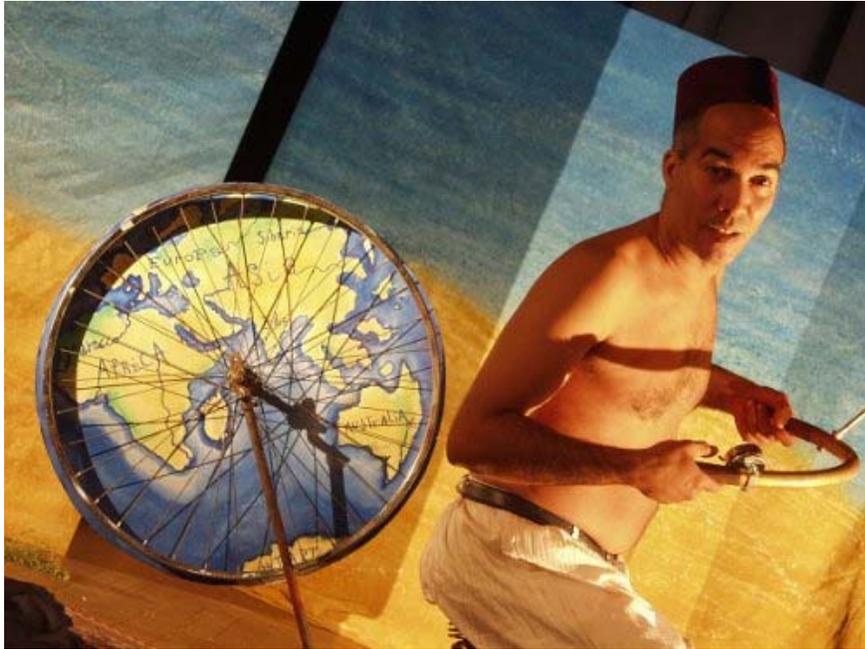
Lucilla Giagnoni



Davide Enia



Emilio Franzina y el grupo musical *Hotel Rif*



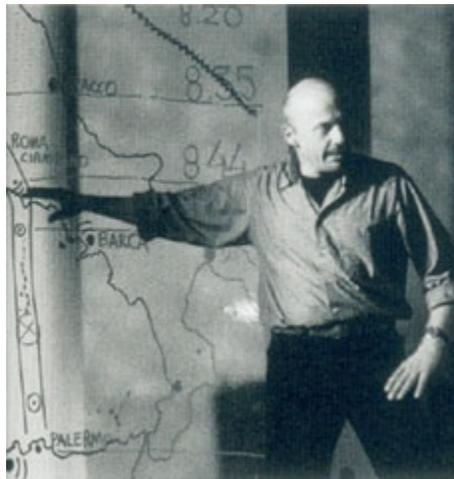
Abderrahim El Hadiri



Enrico Messina



Luciano Nattino



Marco Paolini



Moni Ovadia



Moni Ovadia



Giacomo Verde (2004)



Giacomo Verde (1977)



Ombretta Zaglio



Ombretta Zaglio



Claudio Zanotto Contino

3. OTROS MATERIALES GRÁFICOS

Programación:

Enero: Nicolás Buenaventura, (Colombia)
Febrero: Paula Carballeira, (Galicia)
Marzo: Enrique Vargas, (Colombia). 26 de marzo
Abril: José Campanari, (Argentina). 2 de abril
Mayo: Carolina Rueda, (Colombia). 21 de mayo
Junio: Quico Cadaval, (Galicia). 4 de junio
Septiembre: Antonio López, (Canarias)
Octubre: Eraclio Cepeda, (México)
Noviembre: Moisés Mendelewicz, (Costa Rica)
Diciembre: Magdalena Labarga, (Madrid)

 Italtel


AYUNTAMIENTO DE AGÜIMES


CASA DE AMÉRICA

Paseo de Recoletos, 2 • 28001 MADRID

Teléfono de información
91 595 48 00

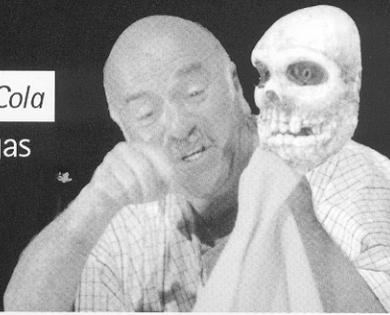
<http://www.casamerica.es>


EMBAJADA DE COLOMBIA

CASA DE AMÉRICA 

Festival de cuenteros Iberoamericanos

Sancocho de Cola
Enrique Vargas
26 marzo



Historias robadas
José Campanari
2 abril

Entrada: 6 euros
Anfiteatro, 20 horas
2004

