

EL NARRADOR ORAL Y SU REPERTORIO: TRADICIÓN Y ACTUALIDAD

Marina SANFILIPPO

Universidad Nacional de Educación a Distancia
msanfilippo@flog.uned.es

Resumen: En este trabajo se esboza un análisis del narrador oral, sus habilidades y competencias y se establece una comparación entre las características de esta figura en la cultura tradicional y en la actualidad.

Abstract: In this work the oral storyteller's skills and capabilities are outlined as well as a comparison amongst the characteristics of this figure in the traditional culture and nowadays is established.

Palabras clave: Narrador oral. Repertorio narrativo. Tradición. Memoria.

Key words: Oral storyteller. Narrative repertoire. Tradition. Memory.

1. REGLAS DEL OFICIO

El término narrador oral es extremadamente genérico, se trata de una etiqueta que puede hacer referencia a figuras muy distintas que van desde el artista teatral a la abuela que cuenta a sus nietos, desde el contador comunitario de reconocido prestigio social y cultural al pescador que entretiene a los borrachos de una taberna con el cuento de sus hazañas, en fin, en esta definición Homero se codea con el simple contador de chistes.

Sin embargo, en el fondo y a pesar de estas diferencias, parece que las reglas básicas para ser un buen narrador son las mismas para todos y en todas las culturas. G. Calame-Griaule escribe que, entre los Dogones,

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 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 cuento:

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 Giuseppé Pitré, comentando los cuentos de Agatuzza Messina, apuntaba:

chi legge, non trova che la fredda, la nuda parola; ma la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli 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* (P. 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. Incluso podemos llegar a vislumbrar que una narración puede llegar a buen puerto sin la ayuda de una lengua compartida por el contador y su público, si el intérprete domina, en cambio, los demás códigos de la oralidad. De hecho, 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 Levi¹ 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

¹ El testimonio de este escritor es especialmente interesante, puesto que se trata de un autor de alguna forma ajeno al oficio literario y, además, muchos de sus cuentos tienen un origen oral, nacen «da una pratica orale, in seguito a incontri e serate conviviali» (Belpoliti, 2005: VI).

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: laggiù, lontano lontano, sono i tedeschi, «niemtzy». Quanti? Cinque, fa segno con le dita; «finef», 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 en la que la expresión verbal ocupa un lugar secundario, otro escritor 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 toman en cuenta los gustos, los deseos y los humores del público, amoldando o desarrollando sus narraciones según lo que les sugieren las reacciones de sus oyentes, sin dejar de respetar las coordenadas espacio-temporales del relato, amplían o reducen la materia narrativa en una constante interacción con el público. Una vez más, un escritor nos ofrece un testimonio esclarecedor sobre este punto: el portugués Miguel Torga, 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).

He dejado por último el requisito en el que hacen hincapié todos los recopiladores de cuentos cuando describen a buenos narradores: la memoria férrea, nítida y precisa, con la capacidad necesaria para almacenar innumerables cuentos, historias y leyendas, y, sobre todo, volver a reproducirlos de forma fiel, sin apenas variaciones. Pero la memoria es un concepto abstracto y engañoso, que en realidad incluye contenidos dispares y heterogéneos. Dentro de este cajón de sastre, creo que conviene analizar no tanto la capacidad de retención de datos —un aspecto ya muy estudiado, sobre todo desde el punto de vista de las técnicas y recursos mnemotécnicos— sino la estrecha relación entre la *memoria* del narrador oral y la *memoria autobiográfica*, que tiene la tarea específica de ayudar a las personas a conservar y reelaborar continuamente el conocimiento de sí mismas, un tipo de memoria especializada que se puede definir como

un sistema di memoria finalizzato a una rappresentazione semplificata e in parte convenzionale, di ridisegno o di narrazione, con cui il soggetto cerca di condensare, per se stesso e per gli altri, il senso della propria vita. In questa definizione è compresa sia la possibilità di fedeltà alla verità originale, sia il bisogno di riorganizzarla, per riuscire a cogliere con più efficacia il significato complessivo di quanto è accaduto (Leone, 2001: 62).

Para el buen narrador, sus narraciones preferidas suelen adquirir las mismas características de los recuerdos personales de vivencias propias y a menudo, al igual que las narraciones estrictamente autobiográficas, las historias

narradas son capaces de evidenciar el significado profundo de experiencias reales e incluso pueden ofrecer una «risoluzione fabulatoria ai suoi [del narrador] problemi di vita» (Milillo, 1983: 103). La memoria del narrador, por lo tanto, es extraordinaria no tanto por la cantidad de datos que puede retener, sino por la capacidad de encontrar en historias preexistentes la clave necesaria para reelaborar el significado de eventos, percepciones y situaciones vitales o personales y, además, por la necesidad de compartir esta búsqueda de significado con la comunidad.

En este sentido, es mucho más importante la actualización de las historias y los cuentos que su fiel adherencia al modelo previo, así como la rememoración de experiencias pasadas cobra su sentido sólo si funciona como instrumento de comunicación interpersonal e intergeneracional, aunque esto implique que en el recuerdo narrado el pasado pueda resultar distorsionado.

2. LOS NARRADORES TRADICIONALES Y LOS FOLCLORISTAS EUROPEOS

Aunque su interés se centraba en el cuento en sí mismo y llegaban a irritarse por el estilo prolijo y repetitivo de muchos cuentistas², 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

² 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).

de sus *informantes*³, es decir, narradores orales de tipo familiar o comunitario, y del estilo que éstos utilizaban en sus relatos. Se trata sobre todo de mujeres: los folcloristas del siglo XIX estaban convencidos de que el sexo femenino era el mejor transmisor de la tradición oral. De hecho, Paul 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 Gennep, 1998: vol. I, 54). Esta convicción parece ser compartida por autores de distintas épocas, desde Giambattista Basile que, en el siglo XVII presenta su *Cunto de li cunti* como una invención de narradoras⁴ a Italo Calvino, quien, tres siglos más tarde, afirmó 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 europea, los narradores hombres existían. Roberto Ferretti, por ejemplo, ha formulado una hipótesis, que concierne a los narradores que narraban en la Toscana en un

³ Sobre la discutibilidad del término *informante*, que niega la faceta artística de los narradores, cf. Mato (1992).

⁴ 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 squacquareta» (Basile, 1986: 22. Recurro 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»). De hecho, las imperfecciones físicas, primera entre todas la ceguera, 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). Como motivo literario, puede ser una forma de caracterizar al narrador como *portatore di diversità*, alguien al que sus características aíslan del resto de los miembros de la comunidad.

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 tipología abundan las narradoras, mientras que en la primera los narradores son hombres⁵ (Ferretti, 1985: 58). Es más, a causa de las restricciones sociales y morales a las que estaba sometida la mujer en las sociedades tradicionales europeas, los varones tenían más posibilidades de afirmarse como narradores y conseguir un reconocimiento público con respecto a las narradoras, condenadas a un circuito exclusivamente familiar (Mugnaini, 1999: 34).

Entre las narradoras excelentes retratadas por los recopiladores de cuentos, podemos recordar a Katherina Viehman, admirada por los hermanos Grimm, que, en la introducción a la edición de 1815 de sus cuentos, plasmaron el retrato idealizado de esta mujer, a la que presentan como una campesina cincuentona de una aldea cercana a Kassel, que conservaba en su *memoria* muchas antiguas historias y sabía contarlas con gusto, gracia y exactitud. Los dos alemanes, con su descripción, crearon el prototipo romántico de la mujer de aldea rural, vieja y sencilla, que, en su analfabetismo, transmite historias ancestrales⁶. En realidad, la Viehman no era la típica campesina al uso: viuda de un sastre de Kassel, en su juventud había trabajado de camarera en una taberna y era descendiente de hugonotes exiliados poco después de la revocación del edicto de Nantes. Varios estudiosos han señalado la influencia de Perrault, d'Aulnay y la *Bibliothèque Bleue* en buena parte de su repertorio, que los Grimm presentan, en cambio, como supuestamente tradicional (cf. Rölleke, 1998).

Por su parte, el francés François-Marie Luzel apreciaba especialmente a Marguerite Philippe, una narradora bretona, hilandera y peregrina *par procuration*⁷, que dominaba un inagotable patrimonio de cantos y cuentos tra-

⁵ Cf. también, entre otros, Fabre y Lacroix (1974: 145).

⁶ Los Grimm llegaron a insertar un retrato de la Viehman (dibujado por Ludwig Emil Grimm) en la edición de 1819 y, además, Katherina es la única informante de la que los dos hermanos proporcionan datos detallados.

⁷ 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). No hay que olvidar que los peregrinajes eran, entre otras cosas, situaciones muy propicias al enriquecimiento del repertorio de un narrador.

dicionales. Marguerite, 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, como, en cambio, hacían otros informantes de este folclorista francés (Morvan, 1996: 11-12). En realidad, esta narradora era capaz de adaptar sus narraciones al gusto y las expectativas de sus oyentes: sí, cuando su público estaba formado por Luzel y sus amigos, Marguerite contaba sobriamente ofreciendo a sus oyentes un elegante cuento lineal, cuando tenía delante de sí personas capaces de apreciar sus capacidades de improvisación, recreación y contextualización del material narrativo, la bretona trazaba complicados arabescos narrativos, muy lejanos de ese *contage* arquetípico que Luzel tanto valoraba (Belmont, 2002: 59-61).

En Italia, Giuseppe Pitрэ tenía una predilección especial por Agatuzza de Messina; para el folclorista siciliano 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 estudioso 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).

En ámbito hispánico, tenemos a Azcaria Prieto que despertó la admiración de Aurelio M. Espinosa hijo o la gaditana M. R. S. que despertaba la ira de Larrea Palacín por su escasa fidelidad a la tradición oral: en sus *Cuentos gaditanos*, el estudioso 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, con-

fundía 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).

Esta preocupación por la contaminación entre la tradición oral y el mundo del libro es una constante entre los folcloristas españoles y europeos. A. M. Espinosa hijo propuso 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). De hecho, a parte de las lecturas que, como ya señalado, subyacen en el repertorio de Viehman, también Azcaria Prieto era una *lectora infatigable*, como ha apuntado José Manuel de Prada Samper en el libro que ha dedicado a la reconstrucción de la biografía y las circunstancias vitales de esta narradora (de Prada Samper, 2004). Es más, Aurora Milillo (1980) ha subrayado que, entre las tipologías de narradores orales de tipo tradicional, por lo menos en el ámbito europeo⁸, una de las más frecuentes ha sido precisamente la del contador de libros, desde las novelas de aventuras como *El conde de Montecristo* hasta las obras hagiográficas como las vidas de santos.

Sin ampliar más la galería de retratos, 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*, sobre todo cuando actuaban en presencia de su público natural y habitual y olvidaban la presencia del recopilador⁹. De hecho, si se aplica un criterio *performativo* a la narración de cuentos hay que

⁸ Alan Dundes (1964) achaca la mayor extensión y complejidad de los cuentos populares indoeuropeos con respecto a los relatos orales amerindios precisamente a la gran interacción entre oralidad y escritura en el caso de los primeros.

⁹ Más allá de todas las consideraciones sobre la censura previa actuada de forma consciente o inconsciente por los narradores tradicionales ante un recopilador (cf., entre otros, Burke, 1991: 124; Larrea Palacín, 1959: 12-13; de Prada, 1994: XX; etc.), para comprender el papel activo de la presencia de un estudioso en el desarrollo de una narración oral es interesante un artículo de M. Mariotti, que analiza tres versiones de un mismo cuento contado por una narradora tradicional, recogidas por distintos recopiladores. La narradora en cuestión aprovecha el diálogo que nace del encuentro con las diferentes personalidades e ideologías de los recopiladores para actualizar el cuento de formas muy distintas (Mariotti, 1990).

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). 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 cuestión¹⁰.

3. LOS NARRADORES ACTUALES

En la actualidad, la figura del narrador oral ha cobrado nueva vida en distintas regiones del mundo. Este *renacimiento* ha adoptado modalidades muy diferentes según los países¹¹ y la narración oral se desarrolla en contextos que van de la *Hora del cuento* en las bibliotecas a espectáculos teatrales de envergadura considerable, pasando por la animación teatral o variadas experiencias en el ámbito de lo social y la multiculturalidad, por lo que el perfil personal y profesional de los *nuevos narradores* no es menos variado que el de los contadores del pasado. Sin embargo, creo que se pueden aislar algunas características de los narradores actuales e intentar determinar sus puntos de contacto y divergencia con respecto a los narradores tradicionales. Con este fin, me detendré en el análisis de algunos temas concretos, como el sexo del narrador, su formación, el tipo de fuentes que utiliza para crearse un repertorio narrativo y como elabora las historias¹². Dada la amplitud del tema, me veo obligada por cuestiones de espacio a dejar para estudios posteriores varios temas de interés como, por ejemplo, el nivel de profesionalización del narrador.

En contra de las convicciones de los folcloristas europeos sobre el sexo del narrador, en realidad la situación en las sociedades tradicionales era muy variada: en algunos grupos primitivos se distinguía entre cuentos que

¹⁰ El estudio pionero fue el de Mark Azadowskij, en 1926, al que siguieron varios trabajos en Alemania y Hungría. Para bibliografía sobre el tema, cf. Dekker *et alii* (2001: XXVIII).

¹¹ Para un panorama bastante completo del fenómeno, se puede acudir al número monográfico de la revista estadounidense *Storytelling Magazine* 19 (2002). Para las situaciones específicas en España e Italia, a las que se hará referencia más adelante, cf. respectivamente Sanfilippo (2005 y 2006) y Guccini (2004 y el artículo incluido en este número de *Signa*).

¹² Dada la amplitud de los temas, para no dispersarme me limitaré fundamentalmente a analizar la situación española, matizándola con algunos ejemplos italianos y franceses.

podían narrar sólo los hombres, cuentos que eran monopolio de las mujeres¹³ y otros que sólo eran pronunciados por los iniciados. En otras sociedades, por ejemplo la irlandesa, el arte de narrar estaba reservado sólo a los hombres. 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, puede afirmarse que, en el fondo, la diferencia de género pocas veces atañe al hecho de narrar en sí mismo, sino que concierne más bien al contexto de narración (público-privado, auditorio adulto o infantil, etc.) y el tipo de repertorio. De hecho la errónea convicción de los folcloristas del pasado es la lógica consecuencia de su idea de que el género más representativo e interesante del patrimonio narrativo oral era el cuento maravilloso, un tipo de relato que, en efecto, solía tener una clara especialización femenina, que continúa en parte vigente entre los nuevos narradores¹⁴.

Entre los narradores actuales, encontramos diferencias paralelas a las de los narradores tradicionales: en Canadá (Massie, 2001: 77) y en Colombia¹⁵ hay una clara mayoría de narradores hombres, mientras que en Francia depende del contexto en el que se muevan los contadores: 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 (Trastoy, 2001: 453).

Por lo que se refiere a España, un breve repaso a la programación de narradores orales profesionales en festivales y otros lugares de prestigio pone de manifiesto que la balanza se inclina de forma evidente hacia los hombres, como refleja también el catálogo telemático elaborado por el *Seminario de Literatura Infantil y Juvenil* de Guadalajara¹⁶, que incluye a 77 hombres y 57 mujeres. Por otra parte, hay que señalar que, en los talleres de formación para narradores, 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

¹³ Sin ir tan lejos, en las regiones de la Francia occidental y en el siglo XX, los transmisores 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).

¹⁴ Cf. Sanfilippo (2006a: 368-371). Sobre el género en la narrativa oral en distintas sociedades, cf. el número monográfico *Gender* de la revista portuguesa *Estudos de Literatura Oral* 5 (1999).

¹⁵ Testimonio de la narradora oral Victoria Gullón.

¹⁶ Este Seminario organiza cada año un *Maratón de Cuentos*, que representa la cita más emblemática de la nueva narración española.

ámbitos artísticos o profesionales de la España actual¹⁷, por lo que los narradores hombres suelen ser los que tienen mayor visibilidad y posibilidades de trabajo.

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 masculino¹⁸, a pesar de algunas importantes excepciones, como, por ejemplo, Laura Curino.

Dejando a un lado los casos como el del *griot* africano, en el que el privilegio de narrar pertenece a una casta y por lo tanto ser narrador es una cuestión hereditaria, es verdad que, por lo general, los narradores tradicionales solían dedicarse a este arte por tradición familiar. De hecho, cuando los recopiladores de cuentos han anotado no sólo las narraciones, sino también las características de los narradores, solemos encontrar indicaciones de una tradición narrativa familiar. Valga como ejemplo las noticias que da Francisco 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 facendo 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 comari del vicinato (Enna, 2003: 9).

El elemento más importante de esta transmisión familiar no era tanto el repertorio sino, sobre todo, los recursos estilísticos y las competencias narrativas, que representan el patrimonio fundamental de un narrador, un bien que a veces había que defender de la competencia, como bien sabían los *cuntisti* sicilianos del siglo XIX:

ogni contastorie 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).

¹⁷ 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 el ámbito español (Torras, 2004: 351).

¹⁸ Conversación mantenida en junio de 2004.

Una narradora haitiana, Mimi Barthélemy ha afirmado que, según ella, una de las principales características de los nuevos narradores tiene que ver con este aspecto: «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). La gran mayoría de los contadores de cuentos e historias que actúan en este momento en España no han recibido naturalmente sus recursos de la cadena de transmisión oral, sino que se han formado en talleres o a través de una investigación personal. Y, 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 recrearlas delante de un público crea, a veces, incluso unos problemas evidentes en la prosodia del relato, que delatan la falta de familiaridad con formas de literatura oral desde la infancia¹⁹. Y no se trata sólo de literatura: según algunos estudiosos de psicología, una actividad de interacción fundamental entre padres e hijos es la elaboración de recuerdos compartidos, que introduce en la mente de los niños la modalidad narrativa como recurso indispensable para favorecer la creación de vínculos sociales de tipo empático. Según Leone, el buen narrador no se improvisa, sino que empieza su aprendizaje alrededor de los cuarenta meses, siendo determinante en el desarrollo de sus competencias el modelo de narración propuesto por los padres (Leone, 2001: 66-67). En efecto, cuando se analiza la formación de los nuevos contadores más reconocidos, es fácil notar cómo la tradición familiar y el entorno en el que uno se movió en la infancia suelen representar dos componentes fundamentales en su formación como narradores²⁰: desde el italiano Ascanio Celestini, nieto de una narradora tradicional que contaba historias de brujas, al argentino José Luis Campanari, que afirma «non tienen a sorte de ter avós que contaran historias da tradição popular» (Campanari, 2002: 22), pero, a parte de crecer en un barrio de Buenos Aires en el que se cruzaban cuentos, historias y recuerdos de emi-

¹⁹ 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 *rythmisations* que pueden tener influencia sobre toda una vida: «[...] mes phrases se balancent 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).

²⁰ Y no es casual que, en muchos talleres de iniciación a la narración oral, se intente reactivar la relación del aspirante contador con los posibles modelos de narrador con los que ha estado en contacto en la infancia y actualizar estos *imprintings* narrativos. Cf., por ejemplo, Marelli (2005: 87) o Mato (1991: 15-16).

grantes de todas las culturas, tuvo un padre que le enseñó la capacidad de tener una mirada única y *fabuladora* sobre la vida cotidiana. El mismo Dario Fo tenía un abuelo *fabulatore*, en su infancia tuvo la posibilidad de asistir con frecuencia a las *performances* de varios narradores y en sus monólogos fabulatorios utiliza técnicas aprendidas de niño de las narraciones de los pescadores del lago Maggiore (Fo y Allegri, 1990: 20-29). Y el elenco se podría alargar con la abuela de Laura Curino²¹, las tías de Lucilla Giagnoni²², el bisabuelo de Carlos Alba, el *Cellero*²³, en el que este narrador se inspiró para crear su *alter ego* escénico.

Por otra parte, cuando en el contexto de la cultura tradicional existía un aprendizaje formalizado con un maestro, éste se caracterizaba por su extensa duración: el aprendiz tardaba años en *robar* al maestro sus competencias narrativas y su repertorio. Sin profundizar en el tema²⁴, baste con las declaraciones de Mimmo Cuticchio sobre cómo su maestro Peppino Celano le transmitió el oficio de *cuntista*:

Ascoltandolo ho imparato le tecniche. Solo ascoltandolo. Non spiegava quasi mai Quando gli parlavo del mestiere deviava il discorso. Faceva però in modo che in me sorgessero delle domande alle quali, naturalmente, non rispondeva. Dovevo trovare le risposte da solo. [...] Ho imparato ad essere un buon ladro, a rubare con gli occhi, il cuore e la mente (Venturini, 2003: 52).

En la actualidad, seminarios y talleres de corta duración han sustituido el paciente aprendizaje de antaño, por lo que me parece aún más fundamental la existencia de una herencia familiar que soporte al narrador oral, más allá de su posible (y recomendable) formación en artes teatrales o escénicas.

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 cuentos orales pertenecientes al repertorio local, que podía ampliar gracias a contactos esporádicos con personas de otras zonas (narradores o artesanos ambulantes) o a

²¹ Cf. el artículo de Guccini en este número de *Signa*.

²² Cf. Sanfilippo (2006a: 276-278).

²³ Cf. Sanfilippo (2006b).

²⁴ Sobre el argumento, cf. las páginas que Guido Di Palma dedica al *robo ritualizado* como modalidad de transmisión de conocimientos y competencias en contextos culturales populares o de oralidad primaria (Di Palma, 1991: 51-58).

situaciones especiales como los peregrinajes o el servicio militar. Entre estos cuentos heredados, el narrador, más o menos conscientemente, escogía cuáles volver a transmitir (y esta selección tenía una estrecha relación con los problemas y las inquietudes existenciales del narrador en cuestión²⁵) y los repetía siguiendo los criterios estéticos fijados por las normas tradicionales y por los gustos de la comunidad. Como ya he sugerido, también existían narradores que contaban historias encontradas en los libros u otras publicaciones (almanaques, pliegos de cordel, etc.) y es importante subrayar esta coexistencias de materiales procedentes de lo oral y de lo escrito en las historias de los narradores populares de antaño, puesto que más de una vez un olvidado cuento de tipo tradicional ha cobrado nueva vida porque algún narrador lo ha rescatado de una recopilación escrita, volviendo a insertarlo en el circuito narrativo oral²⁶. De todas formas, está claro que la gran diferencia entre los narradores actuales y los tradicionales reside en la cercanía de los primeros al mundo del libro y de la *alta cultura* en general. Esto evidentemente influye de forma determinante en las posibilidades de formarse un repertorio mucho más amplio y variado, pero al mismo tiempo representa también un peligro, porque a veces el peso y el prestigio de la palabra escrita no permite que la oralidad despliegue todo su potencial multimodal, como se hace patente, sobre todo, en las experiencias que utilizan la narración oral como un simple recurso para la animación a la lectura u otras finalidades pedagógicas —es decir, una herramienta útil, pero que prácticamente carece de valor en sí misma—.

Además, la posibilidad de escribir las narraciones es determinante en varios aspectos: lo más evidente es que la conservación de las historias no depende exclusivamente de la famosa *memoria* del narrador, sino que puede tener varios tipos de registros (desde la escritura de un simple guión a la grabación audiovisual), pero quizá sea más interesante analizar el papel que los contadores contemporáneos reservan a la escritura en la fase de elabora-

²⁵ Como afirmó Leonardo Angelini, los narradores orales parecen ser «persone squisite che sembrano avere dentro di sé il bisogno di *raccontare* ma anche quello di *raccontarsi* le storie» (Angelini, 1988: 15). Un narrador oral no suele contar cualquier historia, sino sólo las que, de alguna forma, le afectan y lo *obsessionan*.

²⁶ Cf., por ejemplo, las páginas de Fabre y Lacroix (1974: 237 y ss.) sobre la oralización popular de cuentos de los hermanos Grimm. Para poner un ejemplo concreto, mi bisabuela, solía contar a los pequeños de la familia un cuento que, en su boca, parecía no sólo muy italiano, sino que concretamente romano ya desde el título que tenía en nuestro *léxico familiar*: *Tutto pappato*. Cuando, hace pocos años, leí por primera vez la recopilación de los Grimm, descubrí que *Nonna Ninni* había reelaborado, con su personalísimo estilo oral, el segundo cuento de los *Kinder und Hausmärchen* (*La sociedad del gato y el ratón*) y, al mismo tiempo, todas sus versiones eran extremadamente fieles a la fuente escrita.

ción y estructuración de una narración oral²⁷. Esta fase preparatoria varía de narrador a narrador y presenta características distintas según la procedencia de la historia (oral, escrita, culturalmente cercana o exótica, 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 narración. Para B. Bricout se trata de una fase de *gestación*, en la 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).

Los nuevos narradores españoles se dividen entre los que parecen compartir una gran desconfianza hacia las interferencias que puede crear la escritura dentro de una producción artística oral, sobre todo a nivel de la estructura sintáctica, discursiva y rítmica del mensaje oral²⁸, y los que, en cambio, necesitan pasar por una primera versión escrita de la historia escogida antes de empezar a *pasarla por la boca*. En muchos casos la escritura previa no parece responder a una voluntad de fijar/recordar, sino a una necesidad de concentración, probablemente debida a esa simbiosis entre el hombre actual y la forma escrita señalada por G. R. Cardona. Según este estudioso el fenómeno es tan relevante 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). Sin embargo, la práctica de la escritura, en algunos casos, pone en peligro el éxito de la narración, puesto que, como apunta un narrador de la talla de Marco Baliani —quizá el más literario de los narradores italianos actuales—, es absolutamente necesario alejarse de la palabra escrita y de su *linearità* cuando uno narra oralmente:

²⁷ Voy a hablar sobre todo de los narradores españoles, puesto que Guccini y Lavinio tocan el tema desde la perspectiva italiana en este mismo número de *Signa*.

²⁸ Cf. la narradora oral gallega Paula Carballeira: «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» (Sanfilippo, 2006a: 400).

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).

El peligro del peso de lo escrito es mayor cuando la fuente de la historia es un relato literario y, sin embargo, entre los nuevos narradores españoles está muy difundida la práctica de buscar historias prevalentemente o exclusivamente en fuentes escritas de carácter narrativo: en una breve encuesta sobre el tema, a la pregunta «¿Cómo escoges un nuevo cuento para tu repertorio?» en las respuestas aparece una referencia explícita a la lectura como único medio de búsqueda²⁹. La consecuencia es que, como apunta Francisco Garzón (1995: 65), el repertorio de muchos nuevos narradores españoles y latinoamericanos se basa casi exclusivamente en cuentos de autor. Por otro lado, también es verdad que se trata sobre todo de relatos de autores latinoamericanos que han «hermanado el cuento 'literario' con ciertos cronotopos y motivos concretos del universo maravilloso o fantástico de las tradicionales formas de contar cuentos» (Pozuelo Yvancos, 1999: 45). No es casual, por lo tanto, la predilección de muchos narradores españoles, pero también italianos, por los cuentos de García Márquez, Isabel Allende, Clarice Lispector o Eduardo Galeano, para citar algunos de los autores más utilizados como fuente para la elaboración de narraciones orales.

De todos modos, el patrimonio narrativo tradicional forma parte del repertorio de los nuevos narradores, es más, existen contadores que narran sólo cuentos tradicionales y, de hecho, los cuentos más representativos de la tradición hispánica (como *Blancaflor* o *La hija del diablo*, AT 313³⁰; *Juan el Oso*, AT 301B; *Juan Soldado*, AT 326A; *Las tres naranjas*, AT 408; *Yo dos y tú uno*, AT 1365D; *Las bodas del tío Perico*, AT 2030B y *El medio pollito*, AT 715) se han revitalizado gracias a la inspiración de uno o más interpretes contemporáneos. No han quedado en el olvido tampoco las narraciones de tema religioso, desde los cuentos bíblicos a los que forman parte de lo que Carlo Lapucci bautizó acertadamente como *La Bibbia dei poveri* (Lapucci, 1985). Baste pensar que Dario Fo acudió a historias basadas en buena medida en versiones populares y apócrifas de los Evangelios, para su *Mistero buffo*, o que, en el espectáculo *Stabat Mater*³¹, se leían las vidas de los santos recopiladas por Santiago de la Vorágine, mientras que, en España, José Luis

²⁹ Cf. Sanfilippo (2006a: 350).

³⁰ En este caso y los siguientes, la sigla se refiere al catálogo internacional de Aarne y Thompson.

³¹ Cf. Curino *et alii* (2004: 173).

Campanari o el Grupo Albo proponen cuentos de inspiración o tema bíblico y una multitud de narradores españoles y latinoamericanos tiene su propia versión del cuento del herrero y el diablo (AT 330), en el que aparecen Jesús y San Pedro.

4. CONCLUSIONES

Creo que las distancias entre los contadores de tipo tradicional y los *nuevos narradores* son menores que los puntos de contacto. En el fondo, existe un gran parecido en algunos aspectos de su formación y su manera de apropiarse de las historias, en su capacidad de utilizar historias que les llegan desde cualquier canal de comunicación: si los nuevos narradores utilizan, a veces, el cine como fuente de inspiración³², hay que recordar también el caso de aquel narrador de tipo tradicional que, como cuenta Aurora Milillo (1983: 61), integró en su repertorio una apasionante historia que había conocido gracias a un *telefilm*: se trataba, nada más y nada menos, de la *Odisea*. Más allá de las diferencias culturales y antropológicas, el narrador oral utiliza las historias para hablar de lo que le preocupa, se apropia de cuentos, anécdotas y palabras viejas y nuevas para generar nuevos significados, adapta y combina fragmentos de memoria que en su *voz* se unifican para luchar contra el caos incomprensible de la existencia, y el público, a pesar de las grandes diferencias contextuales entre las veladas comunitarias de antaño y los nuevos lugares de narración, acude a la cita, esperando que una voz humana dé inicio al rito ancestral de compartir palabras, para superar los miedos e intentar comprender el sentido de la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELINI, L. (1998). *Le fiabe e la varietà delle culture*. Padova: Cleup.
- BALIANI, M. (1991). *Pensieri di un raccontatore di storie*. Genova: Comune di Genova.
- BELMONT, N. (2002). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio.

³² El fuerte componente visual y el relevante papel de las imágenes en la narración oral propicia que el cine sea una de las fuentes de inspiración, desde el punto de las historias, pero también del montaje de la narración, para los nuevos contadores. Cf. Mateo (2004).

- BELPOLITI, M. (2005). «Il centauro e la parodia». En *Tutti i racconti*, P. Levi, V-XIV. Torino: Einaudi.
- BARTHÉLEMY, M. (1991). «Contes et identité». En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 373-377. Paris: CNRS.
- BASILE, G. (1986). *Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti.
- BOCCACCIO, G. (1992). *Decameron*. Torino: Einaudi.
- BRICOUT, B. (1991). «Les rois mages». En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 31-40. Paris: CNRS.
- BURKE, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- CALAME-GRIAULE, G. (1982). *Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo Dogon*. Madrid: Editora nacional.
- (ed.) (1991). *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*. Paris: CNRS.
- CALVINO, I. (2001). *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori.
- CAMPANARI, J. L. (2002). «A nova vella arte de contar historias». *Revista Galega de Teatro* 30, 22-23.
- CARDIGAS, I. (1997). «O conto tradicional portugués: un 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.
- CERVANTES, M. DE (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de F. Rico. Madrid: Real Academia Española.
- CURINO, L. et alii (2004). «Il testo di *Stabat Mater*». En *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, G. Guccini y M. Marelli (eds.), 155-173. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- D'ANNUNZIO, G. (1970). *La Violante dalla bella voce*. Milano: Mondadori.
- DE PRADA SAMPER, J. M. (2004). *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcaría Prieto (1883-1970)*. Madrid: Lengua de Trapo.
- DE VRIES, J. (1958). «Los cuentos populares». *Diógenes* 22, 3-20.

- DEKKER, T. *et alii* (2001). *Dizionario delle fiabe e delle favole*. Milano: Mondadori.
- DI PALMA, G. (1991). *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- DUNDES, A. (1964). *Morphology of the North American Indian Folktales*. FFC 195, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ENNA, F. (2003). *Sos contos de foghile. I racconti del focolare. Fiabe e leggende della Sardegna*. Genova: Frillieditore.
- Estudos de Literatura Oral* 5 (1999).
- FABRE, D. y LACROIX, J. (1974). *La tradition orale du conte occitane. Les Pyrénées Audoises*, 2 vols. Paris: Presses Universitaires de France.
- 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.
- FINNEGAN, R. (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.
- FO, D. y ALLEGRI, L. (1990). *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza.
- GARZÓN CÉSPEDES, F. (1995). *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid: Laura Avilés.
- GUCCINI, G. (ed.) (2004). *Per una nuova performance epica*. Número monográfico de la revista *Prove di drammaturgia* (1/2004). Bologna: Università di Bologna-CIMES.
- 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.
- JOUSSE, M. (1981). *Le style orale. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris: Fondation Marcel Jousse.
- LAPUCCI, C. (1985). *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*. Milán: Mondadori.
- LARREA PALACÍN, A. (1959). *Cuentos gaditanos I*. Madrid: C.S.I.C.

- LE BRAZ, A. (1994). *Magies de la Bretagne*, vol. I. Paris: Robert Laffont.
- LEONE, G. (2001). *La memoria autobiografica. Conoscenza di sé e appartenenze sociali*. Roma: Carocci.
- LEVI, P. (1989). *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino: Einaudi.
- MARELLI, M. (2005). «Leggere, scrivere e raccontare in gruppo». En *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, G. Guccini (ed.), 79-102. Roma: Dino Audino.
- 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.
- MARTÍN GAITE, C. (1997). *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- MASSIÉ, J. M. (2001). *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*. Montreal: Planète Rebelle.
- MATEO, P. (2004). «El narrador y el imaginario». *Revista N* 8, 4-5.
- 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.
- MILILLO, A. (1980). «Narrazione folklorica e sequenza repertoriale». En *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, 1-11. Milano: Emme Edizioni.
- (1983). *La vita e il suo racconto*. Roma: Casa del Libro.
- MORVAN, F. (1996). «Introduction». En *Contes populaires de la Basse-Bretagne I*, F. M. Luzel, 9-16. Rennes: Presses Universitaires de Rennes-Terre de Brume.
- MUGNAINI, F. (1999). *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*. Torino: L'Harmattan.
- PITRÈ, G. (1985). *Fiabe, novelle e racconti siciliani*, 4 vols. Bologna: Forni.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (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.

- RÖLLEKE, H. (1998). «Nuova luce sulle *Fiabe* dei Grimm». En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 95-102. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore.
- SANFILIPPO, M. (2005). «I nuovi narratori: un fenomeno non solo italiano». *Voci* II, 1, 125-145.
- (2006a). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Tesis doctoral. Madrid: UNED (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).
- (2006b). «Prólogo». En *Del chigre*, Carlos Alba Cellerero, 9-11. Oviedo: Trabe.
- SÉBILLOT, P. (1892). «Les femmes et les traditions populaires». *Revue des Traditions Populaires* VII, 449-456.
- Storytelling Magazine* 19 (2002).
- TORGA, M. (2000). *La creación del mundo*. Madrid: Alfaguara.
- 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. Villagarcía de Arosa: Mirabel.
- 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)*, O. Pellettieri (ed.), 449-453. Buenos Aires: Galerna.
- VAN GENNEP, A. (1998). *Le folklore français*, 4 vols. Paris: Éditions Robert Laffont.
- VENTURINI, V. (2003). «Di padre in figlio. Le ali della tradizione». En *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, V. Venturini (ed.), 49-75. Roma: Dino Audino.
- (2004). «A occhi chiusi: la doppia visione del *cunto*». *Teatro e storia* 25, 419-442.
- 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.
- ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.