



# La narración oral y sus nuevas manifestaciones. Los casos de Italia y España

Marina Sanfilippo

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

**Palabras clave:** narración, oralidad, teatro, narrador oral.

**Keywords:** narration, orality, theatre, oral narrator.

## 1. Introducción

La narración oral de cuentos, historias y anécdotas es una actividad humana que se remonta a la noche de los tiempos, se puede afirmar que está inscrita en el destino biológico del hombre, que teje en ella la trama de la vida, y, por lo tanto, parece destinada a acompañar a la humanidad en distintas épocas y contextos, aunque, en la actualidad, nos hayamos acostumbrado al tópico del lamento fúnebre sobre su desaparición. De hecho, este arte no se ha esfumado a causa de la alfabetización, ni a raíz del uso del petróleo, el gas o la electricidad que han iluminado las largas noches de invierno<sup>1</sup>, ni por el ritmo de la vida moderna y de la variedad de formas de entretenimiento que ésta ofrece<sup>2</sup> y ni tan siquiera por culpa de la siempre demonizada televisión<sup>3</sup> u otros medios audiovisuales, sino que se ha adaptado a la nueva situación y, en

---

<sup>1</sup> Hace un siglo, Anatole Le Braz escribía 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).

<sup>2</sup> En 1941, la escritora española Elena Fortún afirmaba: «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).

<sup>3</sup> 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

época reciente, al igual que otras formas de arte oral, ha recuperado cierta vitalidad y visibilidad social, gracias a una transformación que le está ofreciendo una nueva posibilidad de acción en el ámbito de las artes escénicas. En el pasado, los narradores orales han ejercido una función relevante dentro de sus comunidades, contribuyendo a la transmisión de conocimientos y, al mismo tiempo, asegurando el mantenimiento y funcionamiento de la organización social y la convivencia humana. Los narradores orales contemporáneos ejercen su arte en escenarios de cafés, centros culturales y espacios teatrales grandes y pequeños, a parte de participar en múltiples programas pedagógicos en bibliotecas e instituciones educativas, pero 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).

Una de las mayores diferencias entre los narradores de antaño y los actuales reside en la relación con la comunidad de escucha a la que se dirigen; en el pasado, los narradores familiares o comunitarios eran miembros de la comunidad o, si tenían otra procedencia, de todas formas contaban para un público homogéneo, una colectividad que compartía valores y formas de vida; en la actualidad, el narrador es un artista que actúa para un público de individuos que se han reunido para la ocasión y, a menudo, no sólo no tienen valores comunes, sino que ni siquiera tienen los mismos hábitos de recepción. 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 afirmó el estudioso canadiense Christian-Marie Pons:

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 (2001: 9).

---

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, 1998: 41). En realidad, televisión y narración oral no representan dos realidades enfrentadas, como ha demostrado Giacomo Verde, un artista italiano muy comprometido en la investigación de los posibles mestizajes entre arte y nuevas tecnologías, que ha creado el *teleraconto*, en el que la narración oral interactúa con la pequeña pantalla (cf. también Sanfilippo, 2003 y 2004: 461-63).

Analizando los pasos de este proceso, se puede constatar cómo en el mundo occidental, 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 sociales en las que, durante siglos, se había desarrollado la narración tradicional. En la actualidad, por lo menos en esa parte del planeta 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 contando 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 comunes<sup>4</sup>.

En cambio, en las bibliotecas y las escuelas, la narración oral vivió durante décadas una existencia subalterna, convertida en simple embajadora del placer de la lectura ante los niños, culminando así un proceso de encasillamiento progresivo que había empezado ya en el siglo XVII cuando los cuentos populares y maravillosos, hasta entonces utilizados como entretenimiento para adultos, incluso en refinados ambientes cortesanos (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*<sup>5</sup>. En las bibliotecas, la práctica de la *Hora del Cuento* se desarrolló sobre todo en los países escandinavos y anglosajones, para después difundirse en la mayoría de los países europeos. En España, una de las primeras protagonistas de este movimiento fue la escritora Elena Fortún, que, en los años treinta, muy consciente de que esta invención pedagógica representaba una novedad valiosa (cf. Fortún, 1991), contribuyó notablemente a su difusión. En Italia, en cambio, se trata de un fenómeno bastante reciente, que además suele quedarse en un segundo plano respecto a la lectura en voz alta o la lectura dramatizada.

Por su parte, el teatro contemporáneo ha investigado frecuentemente las posibilidades escénicas de la narración oral, percibiéndola como un arte cercano puesto que, como el teatro mismo, en el fondo vive entre la voz, el cuerpo y la literatura. Si la épica se encuentra en los orígenes del teatro, éste y la narración pueden llegar a la identificación siempre que se supere la fractura de ciertas concepciones aristotélicas del teatro que excluyen tajantemente la diégesis de la práctica teatral. De hecho el director inglés Peter Brook, en 1980, escribió:

---

<sup>4</sup> Cf. Addari Rapallo (2000: 71), Contreras Oyarzún y de la Barra Arroyo (2000: 168), etc.

<sup>5</sup> Sobre la reducción de los cuentos populares a literatura infantil, cf. Bronzini (1985: 34) y Schenda (1987). Cf. Clemente (2002: 167) sobre la disminución progresiva de la edad en la que los niños están dispuestos a escuchar cuentos tradicionales.

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).

Este aspecto más teatral de la narración oral encuentra su mejor aplicación en una de las corrientes teatrales más interesantes del teatro italiano contemporáneo, el *Teatro di Narrazione*, que desde hace más de una década explora y propone narraciones teatrales de gran variedad y originalidad.

En este momento la narración oral demuestra una gran vitalidad en distintos ámbitos y presenta formatos diferentes que van desde los más humildes y cotidianos hasta los más ambiciosos desde el punto de vista artístico. Para intentar determinar los puntos en común, es necesario reflexionar, en primer lugar, sobre las características y la naturaleza de la narración oral en su conjunto, un tema poco estudiado, puesto que las investigaciones sobre artes orales han privilegiado siempre la poesía con respecto a la prosa y los estudiosos que se han centrado en la narrativa han centrado su interés en los textos producidos y no en el hecho de contar, ni en los intérpretes y sus técnicas narrativas y *performativas*.

## 2. Las fronteras de la narración oral

La narración oral representa una actividad multiforme que posee un estatuto ambiguo, puesto que comparte códigos con artes diferentes, utiliza materiales pertenecientes a modalidades *diamesiche*<sup>6</sup> diversas y tiene un amplio abanico de funciones.

El hecho de narrar oralmente es, sin duda, arte de la palabra, pero ésta última, en su faceta oral, puede llegar a desempeñar un papel secundario en muchas narraciones en las que prima la *vocalidad*, es decir, el conjunto de actividades y valores que son propios de la voz, independientemente del lenguaje (Zumthor, 2000: VII). Como en el canto, en la narración oral lo vocal puede ser más significativo que lo verbal, como nos recuerda el escritor italiano Vincenzo Cerami:

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

---

<sup>6</sup> Utilizo este término italiano para indicar las variaciones lingüísticas que dependen del medio a través del cual pasa la comunicación.

Se trata de un aspecto bien conocido por los narradores orales de tipo tradicional que solían tener en su repertorio cuentos en los que “el significado es el impacto sonoro, la prosodia, el ritmo” (Pelegrín, 2004: 143) y no es casual que algunos contadores contemporáneos, como los italianos Ascanio Celestini<sup>7</sup> y Davide Enia<sup>8</sup> o el madrileño Carlos Berastegui-Sampedro *Cébel*<sup>9</sup>, utilicen en sus espectáculos relatos basados en este principio.

Si el valor de la voz es primordial en cualquier análisis sobre narración oral, también es fundamental el papel que desempeñan el cuerpo, la mímica y el gesto, un elemento que en la actualidad no se valora mucho<sup>10</sup>, mientras que la Retórica clásica atribuía a la *actio* una importancia no inferior a la de otros momentos de la preparación de un discurso, puesto que, como escribió Cicerón,

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).

Sin profundizar en un tema demasiado amplio para este artículo, hay que recordar que la lengua utilizada en las narraciones orales no sigue, evidentemente, el modelo de la lengua escrita, sino que pertenece a esas producciones orales que el *escritocentrismo* de nuestra cultura sigue considerando, en el fondo, como improvisadas, descuidadas, incompletas y de todas formas deficitaria frente al texto escrito, perfecto y modélico (Lamíquiz, 1989: 40 y ss.). En realidad, el discurso oral tiene sus propias reglas; una organización que no se basa en la frase gramatical y semánticamente completa, sino en el enunciado<sup>11</sup> (Cresti, 2000: 57) y una forma de tratar la información que no tiende a la densidad semántica como en lo escrito, sino que

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

<sup>7</sup> Roma (1972). Autor y actor teatral, muy apreciado por la crítica y el público. Es autor e intérprete de espectáculos teatrales de narración como *Radio clandestina. Roma, le fosse Ardeatine, la memoria* (2000), *Fabbrica* (2002), *Scemo di guerra* (2004) y *La pecora nera. Elogio fúnebre del manicomio elettrico* (2005).

<sup>8</sup> Palermo (1974). Intérprete teatral, conocido también por sus colaboraciones con Emma Dante. Su espectáculo más representativo es *Italia-Brasile 3 a 2* (2002).

<sup>9</sup> Integrante del grupo de narradores *Palique*.

<sup>10</sup> «Il gesto è oggi il grande rimosso del linguaggio» (Barthes y Marty, 1980: 73).

<sup>11</sup> Que puede estar constituido, lingüísticamente, por una interjección o un adverbio, a los que una determinada entonación confiere una interpretabilidad pragmática.

Sin embargo, 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., sin que muchos estudiosos de literatura o folclore perciban la importancia de la repetición en la construcción de un *texto* oral.

La narración oral es una voz que «siempre divaga..., a menos que, como falsa oralidad, no haga sino formular de viva voz una escritura» (Zumthor, 1991: 14), pero 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).

A pesar de lo anterior, no existe una rígida contraposición entre lo oral y lo escrito que forman un *continuum* con numerosas variedades y existen numerosas escrituras artísticas 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, es decir, tienden a liberarse de la linealidad propia de su naturaleza escrita, acercándose a las tres dimensiones de la voz hablada. Cada una de las dos modalidades, escritura y oralidad puede expresarse de formas de las que la otra carece, tendiendo a:

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 adattarle a sé. In questa complementarità 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).

En el caso específico de la narrativa, es evidente que en todas las épocas ha habido relaciones y trasvases entre lo oral y lo escrito. Como subrayaron Scholes y Kellog en *The Nature of Narrative* (1970), la narración oral es el origen de la narrativa escrita, con la que tuvo siempre una relación de influencias e intercambios recíprocos, sobre todo por lo que se refiere al relato, tanto que se ha llegado a afirmar que el canon cuentístico tiene un marcado carácter oral (Almería, 1995). El cuento escrito y el oral pueden tener en común historia, estructura 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. Como hemos visto, la narración oral se diferencia por su *multimodalidad* y riqueza de códigos, junto con el teatro,

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).

Analizando la cercanía entre narración oral y teatro, se puede ver cómo, en casi toda las culturas, 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.

No es extraño, por lo tanto, el empleo de la narración oral en muchas obras y corrientes del teatro contemporáneo, sobre todo si se recuerda, entre los cambios sufridos por el teatro en el siglo XX, 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 tecnológicas. 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 el teatro representa hoy el espacio en el que se

exaltan esos valores de interrelación dura y dramáticamente reconquistados a la negación cotidiana (Cruciani, 1992: 179).

La vocación teatral de la narración oral no era desconocida a los narradores tradicionales, que sabían que

lo que da sabor a los cuentos es precisamente la teatralidad que caracteriza su narración: la puesta en escena del cuento, mediante gestos, actitudes, posturas, expresiones del rostro del narrador, es como la sal (y el aliño que acompaña a la comida) (Lavinio, 2006: en prensa).

Es curioso notar cómo, en cambio, muchos narradores contemporáneos rechazan cualquier parentesco entre su oficio y el teatro. Este fenómeno se constata frecuentemente en España y, en menor medida, en Francia, mientras que en Italia, como se verá más adelante, la narración ha encontrado su lugar en los escenarios teatrales. Seguramente, 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.

### 3. La situación española

Resumiendo de forma esquemática los avatares de la narración oral en España en las últimas décadas, aparte de las experiencias de la *Hora del Cuento*, que se desarrollaron en varias bibliotecas en los años cincuenta, sesenta y setenta, a partir de la década de los ochenta la narración oral recibió un vigoroso y novedoso impulso gracias al trabajo de personas como Ana Pelegrín<sup>12</sup> o Antonio Rodríguez Almodóvar<sup>13</sup>. También hay que citar a Pep Durán, librero barcelonés que desde hace treinta años se dedica a la ani-

---

<sup>12</sup> 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 pedagógica, tan activo en esos años, Ana Pelegrín, junto con un grupo de personas procedentes de sus talleres de expresión oral, colaboró con las Bibliotecas Municipales de Madrid en los años ochenta, organizando espectáculos infantiles de cuentos bien populares bien literarios y publicó, en 1982, un libro sobre narración oral tradicional (Pelegrín, 2004).

<sup>13</sup> Antonio Rodríguez Almodóvar, importante estudioso y recopilador de cuentos populares españoles, llegó a asumir en primera persona la narración oral de forma casual hace quince años, según cuenta él mismo: «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» (Sanfilippo, 2006: 158).



mación a la lectura<sup>14</sup>, 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 el narrar en general toman como punto de partida lo que la autora define “narración hablada” (Martín Gaité, 1997: 126). En los años noventa, hay dos fenómenos que favorecen un *boom* del cuento relatado oralmente: por un lado, la experiencia del *Maratón de cuentos* de Guadalajara<sup>15</sup>, que obtiene inmediatamente la atención de los medios de comunicación, y por otro la actividad a favor de la difusión de la narración oral desarrollada por el cubano Francisco Garzón Céspedes<sup>16</sup>. De su primer taller en España, que se desarrolló en el ámbito del *Festival Iberoamericano de Teatro* de Cádiz en 1989, nació el primer grupo de narradores orales españoles desvinculados de las bibliotecas u otras realidades pedagógicas, el grupo *Shamán* (Manteca Parada, 2002: 11). A partir de entonces, la faceta más lúdica del narrar, infravalorada por las experiencias pedagógica y en las bibliotecas, encontró su lugar en los escenarios de bares y cafés. En la actualidad, la narración oral está difundiéndose como alternativa de ocio

---

<sup>14</sup> Para noticias sobre la actividad de Pep Durán, cf. Cruz (2005).

<sup>15</sup> 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 novena 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.maratondeloscuentos.org/centro/catalogo/catalogo.htm>

<sup>16</sup> Después de empezar a contar en los años setenta, junto con narradores vinculados con la escuela de la Biblioteca Nacional de La Habana 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, la *Narración Oral Escénica*, que él desde un principio quiso definir y diferenciar de otras artes. A pesar de su esquematismo, su intensa labor de formación de narradores en Latinoamérica y España tiene un mérito indiscutible.

en la sociedad, aparte de ser utilizada como herramienta pedagógica y de animación a la lectura en bibliotecas y centros de enseñanza. El *Maratón de Cuentos* de Guadalajara, un punto de referencia fundamental para el inicio del *renacimiento* en España, del hecho de contar oralmente, en su XV edición ha convocado a un centenar de narradores profesionales y, en todo el país, existen numerosos festivales de narración. Los narradores orales activos en España suelen reunirse anualmente para intercambiar opiniones sobre su oficio<sup>17</sup> y disponen de una lista de discusión en Internet<sup>18</sup> bastante activa.

De todas formas, este oficio muestra todavía varios puntos débiles y una falta de definición que comporta que aún no sepa cuál es el nombre que debería adoptar<sup>19</sup>, con el agravante de que, entre las posibles opciones para referirse a él, se está difundiendo el neologismo *cuentalentos*, 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, Carlos Alba 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. Desde el teatro propiamente dicho, no abundan las propuestas y los escasos y aislados experimentos demuestran, por lo general, un preocupante desconocimiento de las reglas en las que se basa la narración oral, aunque algunos actores, como Rafael Álvarez, *El Brujo*, empiezan a montar espectáculos narrativos, muy bien acogidos por el público y la crítica. Sin embargo, comienzan a existir algunos espacios teatrales interesados en promover espectáculos de narración oral y, a este propósito, hay que recordar que en 2004 la

---

<sup>17</sup> La cita es en octubre: el primer encuentro se celebró en Cádiz en octubre de 2004 (unas actas parciales del encuentro aparecieron en el número 144 de la revista *Educación y biblioteca*), el segundo en Lugo en 2005 (cf. Carballeira, 2006) y el tercero en Tarragona en 2006 (en breve aparecerán resúmenes de los trabajos desarrollados en la *web* de la asociación de narradores catalanes, <http://www.anincat.org/>). En el último encuentro participaron más de 120 contadores.

<sup>18</sup> Se trata de [cuentalentos@eListas.net](mailto:cuentalentos@eListas.net).

<sup>19</sup> En español se pueden utilizar distintos términos para referirse a la narración oral 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.). Entre los nombres más utilizados para definir a una persona que se dedica a narrar cuentos o historias delante de un público, encontramos: *narrador oral*, *cuentalentos*, *cuentalista*, *cuentero* y *contador* (o *contador de historias*).

Casa de América de Madrid organizó un *Festival de Cuenteros Iberoamericanos*<sup>20</sup> y también el *Fórum Universal de las Culturas*, en Barcelona, programó varias sesiones de narración oral<sup>21</sup>.

#### 4. La situación italiana

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<sup>22</sup> o Marco Paolini<sup>23</sup>, 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 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, 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.

Es necesario subrayar que la recuperación de la narración oral se realizó, en Italia, 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 aprove-

---

<sup>20</sup> Han sido programados en el Festival varios narradores españoles (José Campanari, Paula Carballeira y Magdalena Labarga) y latinoamericanos (Nicolás Buenaventura, Quico Cadaval, Carolina Rueda y Enrique Vargas).

<sup>21</sup> 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 Ofogo presentaron *Hilando cuentos*.

<sup>22</sup> Autor, actor y director teatral, fue uno de los creadores del *Teatro Ragazzi* en los años setenta. A partir de la mitad de los años ochenta, Baliani empezó a investigar las posibilidades pedagógicas y artísticas de la narración oral. Entre sus espectáculos de narración hay que mencionar *Kohlhaas* (1991), *Corpo di Stato* (1997) y *Lo Straniero* (2003).

<sup>23</sup> Quizás el más conocido de los narradores teatrales. Entre sus espectáculos más representativos hay que recordar por lo menos la serie de los *Album* (cinco espectáculos de corte autobiográfico creados entre 1987 y 1999), *Il racconto del Vajont* (1993), e *I TIGI, racconto per Ustica* (2001).

chada, en un segundo momento, gracias a la labor de artistas que proceden de la tradición folclórica, como Mimmo Cuticchio – que actualizó la tradición de los *cuntisti*, unos narradores sicilianos de tipo popular que ejercían su oficio de forma profesional<sup>24</sup>, o que sintieron la necesidad de rescatar las tradiciones narrativas de su región, como Pierpaolo Piludu – que estudió las técnicas narrativas de los narradores de Scano Montiferro, su pueblo de origen- o Luigi Dadina y Sergio Diotti, que investigan la figura del *fùler*, el narrador tradicional al que, en los *trebbi*<sup>25</sup>, se le pagaba para que contara historias. De esta forma, los narradores italianos aprovechan por un lado la experiencia de lo que Ascanio Celestini ha bautizado como «dramaturgias narrativas no profesionales», es decir, el conjunto de competencias y técnicas narrativas de los narradores populares y espontáneos, mientras que por otra parte, como ha demostrado Gerardo Guccini, «convertono in strumenti dell'invenzione orale gli esercizi preparatori dell'attore novecentesco» (2005: 15), aprovechando y adaptando técnicas del teatro épico brechtiano y del trabajo actoral propuesto por Stanislavskij, Grotowski o Brook. Llama la atención constatar que, en cambio, los narradores españoles, con algunas excepciones (por ejemplo, Carlos Alba<sup>26</sup>), demuestran un escaso interés por las tradiciones y técnicas narrativas hispánicas y, como se ha visto, tampoco buscan un soporte teatral.

Los primeros espectáculos de narración estaban basados en un montaje de historias y relatos y a menudo se dirigían a un público infantil o juvenil -como es el caso de *Storie* (1989) de Marco Baliani o *Adriatico* (1987) de Marco Paolini), aunque en otros casos – como *Stabat Mater*<sup>27</sup> (1989) – ya estaban pensados para un público adulto. Sin embargo, muy pronto los artistas italianos dejaron a un lado la estética de la mezcla de relatos cortos – que en cambio sigue vigente en España – y empezaron a crear narraciones largas alrededor de un tema único. A este propósito, parece oportuno recordar que muchos espectáculos 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

<sup>24</sup> Para noticias sobre la tradición del *cunto*, cf. Di Palma (1991).

<sup>25</sup> Veladas comunitarias típicas de la región italiana de la Romagna.

<sup>26</sup> 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 gues-tia*, presentado, en enero de 2003, en el *Ateneo de la Calzada* de Gijón. Para más información puede consultarse la página web [www.cellero.com](http://www.cellero.com).

<sup>27</sup> Se trata de un espectáculo que Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio y el director Roberto Tarasco llevaron por toda Italia, representándolo en casas particulares. Cf. Guccini y Marelli (2004).

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<sup>28</sup>, pasando por experiencias de las luchas sindicales<sup>29</sup> o la emigración italiana de los años cincuenta<sup>30</sup>, 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*. También hay que recordar que existen narradores, como Giacomo Verde u Ombretta Zaglio, que han apostado por el mestizaje entre la narración oral y las nuevas tecnologías y utilizan en sus narraciones vídeos, animaciones flash y varias fórmulas de *performance* multimedia.

## 5. Conclusiones

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 narración oral presenta una evolución bastante distinta en Italia, donde ha obtenido un gran reconocimiento social gracias a su faceta teatral, y España, país en el que todavía se la ve como un arte escénico menor, poco considerado. Sin embargo, quiero señalar que, a pesar de las diferencias manifiestas, el análisis del trabajo y de las cuestiones teóricas que se plantean los narradores españoles e italianos demuestra que ambos comparten las mismas opiniones sobre su oficio 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

---

<sup>28</sup> Cf., por ejemplo, *Scemo di guerra* de Ascanio Celestini.

<sup>29</sup> Cf. *Braccianti, la memoria che resta* (2003) de Enrico Messina y Micaela Sapienza o *Di terra e di sangue. Salvatore Carnevale, storia e memoria* (2005) de Salvatore Arena, Massimo Barilla y Maria Maglietta.

<sup>30</sup> Cf. *Villarosa, viaggio nella memoria* (2000) de Enzo Alaimo o (2003) de Mario Perrotta.

todo si las salas de teatro alternativo superaran sus actuales recelos hacia la labor de los contadores.

De todas formas, la narración oral sigue acompañando a la existencia humana desde nuevos escenarios, que le prestan 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.

## Bibliografía

- ADDARI RAPALLO, Chiarella. (2000). «La terminología della fiaba come spia del contesto». In *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.
- BARTHES, R. y E. MARTY (1980). «Ascolto». In *Enciclopedia*, vol. 1, 982-991. Torino: Einaudi.
- BASILE, Giambattista (1986). *Lo cunto de li cunti*, ed. de M. Rak. Milano: Garzanti.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1995). «El cuento como género literario». In *Teoría e interpretación del cuento*, P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), 15-31. Berna [etc.]: Peter Lang.
- BENJAMIN, Walter (1981). «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov». In *Ángelus Novus. Saggi e frammenti*, 247-274. Torino: Einaudi (1955).
- BRONZINI, Giambattista (1985). «La ricerca del significato nella fiaba popolare». *La ricerca folklorica* 12, 33-36.
- CALVO, Blanca (2002). «A forza da palabra». *Revista Galega de Teatro* 31, 13-15.
- CARBALLEIRA, Paula (2006). «II encontro de narradores/as orais, contistas, contadores e contadoras de contos». *Escaramuza* 20 (enero).
- CERAMI, VINCENZO y PIOVANI, Nicola (1999). *Canti di scena. Concerto di parole e musica* (libro y Cd). Torino: Einaudi.
- CICERÓN, Marco Tulio (1992). *El orador*. Ed. y trad. de A. Tovar y A. R. Bujaldón. Madrid: C.S.I.C.
- CLEMENTE, Pietro (2002). «L'undicesima glossa: racconti sul raccontare». In *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*, V. Ongini (ed.), 159-167. Campi Bisenzio, Firenze: Idest.
- CONTRERAS OYARZÚN, C. y L. de la BARRA ARROYO (2000). «Forma y sentido de un cuento oral. Un tema de encantamiento y peregrinaje». *Revista de dialectología y tradiciones populares* LV, 155-184.
- COPEAU, Jacques (2002). «El teatro popular». In *"Hay que rehacerlo todo". Escritos sobre teatro*, 434-465. Madrid: ADE.
- CRESTI, Emanuela (2000). *Corpus di italiano parlato*. Firenze: Accademia della Crusca.
- CRUCIANI, Fabrizio (1992). *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza.

- CRUZ, Juan (2005, 24 de abril). «Éste es un hombre que vive del cuento». *El País*, (domingo) 14.
- DI PALMA, Guido (1991). *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2005). «Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini». In *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, de A. Porcheddu (ed.), 85-112. Pozzuolo del Friuli: il principe costante.
- Educación y biblioteca* 144 (2005)
- FORTÚN, Elena (1991). *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1997). «ESCRITURA/ ACTUACIÓN. Para una teoría del teatro». In *Teoría del teatro*, de M<sup>a</sup> C. Bobes Naves (ed.), 253-294. Madrid: Arco Libros.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (1995). *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid: Laura Avilés.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1998). *Cuentos de transmisión oral del Poniente almeriense*. Roquetas de Mar: Ayuntamiento de Roquetas de Mar.
- GUCCINI, Gerardo (2005). «Poetiche e percorsi del 'teatro narrazione'». In *La bottega dei narratori*, G. Guccini (ed.), 11-43. Roma: Dino Audino.
- GUCCINI, G. y M. MARELLI (eds.) (2004). *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*. Castello di Serravalle, Bologna: Le Ariette Libri.
- JEAN, George (1988). *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene.
- LAMÍQUIZ, Vidal (1989). «Sobre el texto oral». In *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, J. Borrego Nieto *et alii* (eds.), 39-45. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LE BRAZ, Anatole (1994). *Magies de la Bretagne*. Vol. I. Edición de F. Lacassim. Paris: Robert Laffont.
- MANTECA PARADA, Ana María (2002). «Andalucía de conto. Nova e variada». *Revista Galega de Teatro* 31, 10-12.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1997). *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- NOSARI, Pier Giorgio (2004). (2004). «I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione». *Prove di drammaturgia* 1, 11-14.
- PELEGRÍN, Ana (2004). *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya.
- PONS, Christian-Marie (ed.) (2001). *Contemporain, le conte? ... Il était une fois l'an 2000*. Montreal: Planète Rebelle.
- PORTELLI, Alessandro (1992). *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*. Roma: Manifestolibri.
- SANFILIPPO, Marina (2003). «Giacomo Verde: un narrador italiano que mistura tradición e novas tecnoloxías». *Revista Galega de Teatro* 36, 38-41.

- (2004). «Teatro italiano e Internet». In *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](mailto:SELITEN@T) (UNED).
- (2006). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. [Tesis de Doctorado]. Madrid: UNED.
- SCHENDA, Rudolph (1987). «Raccontare fiabe, diffondere fiabe. Trasformazioni delle forme di comunicazione di un genere popolare». *La ricerca folklorica* 15, 77-86.
- SCHOLES, R. y R. KELLOG (1970). *La natura della narrativa*. Bologna: il Mulino.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

**Resumen:** En este artículo, pretendo analizar las principales características de la narración oral y su evolución en las últimas décadas, por lo que respecta a la realidad española e italiana.

**Abstract:** In this article we aim to analyse the main characteristics underlying oral narration and its development during the last decades, especially focusing on the Spanish and Italian realities.