

Prólogo

Mujeres que cuentan

Es verdad que el derecho a tomar públicamente la palabra es históricamente un privilegio masculino, pero a primera vista el hecho de contar de viva voz parece un territorio en el que las mujeres juegan un papel protagonista, es más, quizá porque la narración oral es un arte o un tipo de comunicación efímeros y carentes de legitimación cultural, las mujeres pueden llegar a ser sus auténticas depositarias. Por lo menos, esta es la sensación que se recibe cuando se leen las recopilaciones de cuentos de los siglos XIX y XX y se descubre que la mayoría de los folkloristas (empezando por los hermanos Grimm con Dorothea Viehmann hasta Aurelio M. Espinosa con Azcaria Prieto) solían tener a una mujer como informante privilegiada. Sin embargo, esta imagen positiva de lo femenino tenía sus límites, ya que se alababa a las mujeres como trasmisoras, no como creadoras, y se veía su papel como meramente ancilar y bastante pasivo, ya que para los folkloristas lo interesante era que las mujeres conocieran cuentos y canciones y no cuáles podían ser los cánones temáticos¹, estéticos o de estilo de las narradoras.

Quizá el retrato más completo y verídico de una narradora oral de tipo tradicional² es el de Agatuzza Messina, que nos legó el médico y folklorista siciliano Giuseppe Pitré en la introducción a sus cuentos populares sicilianos³, entre los que

¹ Camiño Noia Campos, autora del catálogo tipológico del cuento folklórico gallego, pone de manifiesto que la pertenencia de quien narra a un género concreto puede modificar el patrimonio folklórico de una zona determinada de forma significativa: en Galicia la difusión de los cuentos y anécdotas misógina es inferior con respecto a otras regiones españolas, porque las mujeres tuvieron más control de la producción narrativa y aplicaron una censura preventiva impidiendo la circulación de algunos motivos (NOIA CAMPOS, “Figuras da muller na narrativa popular”, en *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, de H. González y M. Xesús Lama (eds.), 253- 266. Sada: Edición do Castro-AIEG- Universitat de Barcelona, 2007.

² En este campo son frecuentes las descripciones sesgadas: por ejemplo, como ha estudiado Heinz Rölleke, la auténtica Dorothea Viehmann era bastante distinta del retrato idealizado y literario que los Grimm ofrecen de ella en el prefacio a las ediciones de 1814 y 1815 de los *Cuentos infantiles y del hogar*.

³ Giuseppe PITRÉ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 vols., Palermo, 1870-1913 (existe una edición facsímil de la editorial boloñesa Forni, del 1985, y una edición bilingüe –siciliano-italiano— publicada en 2013 por la editorial romana Donzelli con el título *Il pozzo delle meraviglie. 300 fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*).

reproduce más de 40 cuentos de la que no duda en llamar su *novellatrice-modello*⁴, por lo que tenemos una idea clara del repertorio de esta palermitana. A lo largo de varias páginas de una modernidad extraordinaria⁵, Pitré da cuenta de la personalidad, las creencias, los oficios, las habilidades y los intereses de Agatuzza: dotada de gran facilidad de palabra y de un gusto exquisito por las expresiones lingüísticas más exactas, es ingeniosa, memoriosa y viajera; aprovecha a fondo las posibilidades de movilidad que la iglesia y las fiestas religiosas pueden ofrecer a una mujer como ella, en el mundo cerrado de la Sicilia del siglo XIX, y en esto nos recuerda a otra gran narradora oral, Marguerite Philippe que, en el contexto de la catolicísima Bretaña del siglo XIX, se inventó un oficio sorprendente: fue “peregrina por poderes” y gracias a sus peregrinajes reunió un amplísimo repertorio de cuentos y canciones.

Agatuzza en su juventud fue modista y podemos aventurar que, como muchas modistas, desarrolló sus competencias narrativas gracias a los chismorreos congénitos a un oficio que permitía entrar y salir de las casas con una libertad desconocida para las mujeres de la época o gracias también a los intercambios narrativos femeninos propios de los talleres de costura. Agatuzza sabía imitar los acentos y gracias a esto narra cuentos y anécdotas cómicas, poniendo así de manifiesto que las mujeres no se dedicaban exclusivamente a cuentos maravillosos principalmente de temática amorosa. Esto no quiere decir que Agatuzza renuncie a contar historias de amor. Las suyas suelen tener protagonistas. inteligentes y apasionadas, muchas son chicas pobres, que atribuyen un gran valor al hecho de saber leer y escribir (algo de lo que la narradora no pudo disfrutar) y que gozan de una inteligencia superior a la de los príncipes de sus sueños, tanto que logran que estos no solo se enamoren de ellas, sino que las respeten como personas, hasta el extremo de que, en uno de los cuentos de Agatuzza (“La barriga que habla”), el rey llega a reconocer explícitamente que su mujer vale mucho más que él y por consiguiente le deja a ella la responsabilidad de reinar.

Esta publicación amplía horizontes al ocuparse también de narraciones distintas de la narración oral tradicional, empezando por supuesto por la literatura escrita, donde existe un auténtico *topos* sobre las mujeres como narradoras: sin recurrir a la figura prototípica de Sherazade, pensemos en el *Cunto de li Cunti*, donde, cuando quiere satisfacer el deseo de su mujer de escuchar cuentos, el príncipe Tadeo convoca a “todas

⁴ Narradora-modelo.

⁵ Algunos pasos de esta descripción pueden leerse también en la introducción que Calvino antepuso a su antología de cuentos populares italianos. Por desgracia la interpretación que Calvino da del repertorio de Messia es parcial y discutible.

las mujeres de ese país”, sin ni siquiera considerar la idea de que pueda haber hombres que sepan narrar bien. Por lo tanto la narración recae en diez mujeres que, siempre por orden del príncipe, tendrán que contar uno de esos cuentos que “las viejas suelen decir para entretener a los pequeños”. Tenemos así el panorama completo: las que cuentan son mujeres, son abuelas (o nodrizas o cocineras, etc.) y narran cuentos maravillosos para un público infantil.

Es fácil toparse con descripciones de este tipo en la literatura contemporánea, que sigue reproduciendo el estereotipo del arte de narrar como arte femenino; sin embargo, en el momento en el que el arte de contar llega a ser un arte escénico vemos cómo la situación cambia: en el actual *redescubrimiento* de la narración oral en el mundo occidental, las narradoras son la mayoría en tanto que hablemos de animación a la lectura o animación sociocultural e incluso de teatro infantil; sin embargo, en cuanto se llega a circuitos artísticos de más prestigio, las mujeres no son aceptadas fácilmente y a ellas mismas les cuesta proponerse como artistas. Quizá sea una herencia de que, si tradicionalmente han existido pocas personas que pudieran vivir del narrar, estas eran siempre hombres, mientras que las mujeres podían contar solo en contextos privados, con la reciente excepción de las mujeres *chitrakar* de Bengala Occidental que han logrado apropiarse de una tradición narrativa cantada que durante siglos había sido una prerrogativa masculina, como puso de manifiesto Consuelo Pintus en su intervención en las Jornadas⁶, subrayando que esto ha sido posible porque primero los hombres dejaron de contar y después las mujeres, encontrando la *casilla* vacía, pudieron empezar a hacerlo.

Este volumen no es un libro de actas, pero sí es resultado del trabajo de investigación y debate académico llevado a cabo en las *I Jornadas Internacionales sobre Mujeres, Voz y Narración oral*, celebradas en la UNED en 2014 con la colaboración de distintas asociaciones de narradores y narradoras orales (AEDA, ANIN y MANO⁷) y en las que estudiosas y estudiosos de universidades de distintos países presentaron sus trabajos y compartieron datos y reflexiones con los y las artistas,

⁶ Por desgracia la estudiosa no pudo mandarnos una contribución escrita para este volumen; sobre el tema véase el volumen *Immagini Storie Parole: Dialoghi di Formazione coi Dipinti cantati delle Donne Chitrakar del West Bengala*, de M. Gusti y U. Chakraborty (Mantova, Ed Universitas Studiorum, 2014).

⁷ Respectivamente: *Asociación de Profesionales de la Narración oral en España* (<http://narracionoral.es/index.php/es/>); *Associació de Narradores i Narradors* (<http://www.anincat.org/>) y *Asociación Madrileña de Narración oral* (<http://www.asociacionmano.es/>).

partiendo de perspectivas interdisciplinarias. Para reproducir en parte el clima de intercambio de este encuentro, se ha decidido proponer en el Anexo las intervenciones que se desarrollaron en dos mesas redondas, ya que se trata de un debate en el que, por primera vez, artistas narradoras han reflexionado sobre su oficio en un ámbito universitario y, por ello, estimamos que es un documento de inestimable valor que tenía que ser transcrito en su totalidad. En la primera, en la que participaron Magdalena Labarga, Alicia Mohino y Virginia Imaz se habló de la construcción del personaje escénico de la narradora oral y de los retos a los que se enfrenta una mujer cuando narra en público. En la segunda, Brigitte Arnaudès, Martha Escudero, Estrella Escriña y Concha Real estudiaron cuestiones relativas al repertorio, su elección y su construcción por parte de las narradoras.

Los estudios que presentamos se centran en diferentes cuestiones y coinciden solo parcialmente con lo que se presentó en las Jornadas ya que, como hemos comentado en el apartado anterior, los ensayos que conforman los distintos capítulos del presente libro son trabajos nuevos, con mayor extensión y, por tanto, con posibilidad de una mayor complejidad y ahondamiento en los temas tratados. José Manuel Pedrosa, por ejemplo, en lugar de presentar una versión escrita de su intervención sobre algunas de las muchas narradoras orales con las que ha entrado en contacto gracias a su extenso e incansable trabajo de campo, decidió escribir un texto en el que, partiendo de la cervantina pastora Marcela, analiza algunos personajes femeninos de la novela española de comienzos del siglo XVII, haciendo hincapié en su *ars dicendi* y *ars narrandi* y ofreciendo, entre otras cosas, una sabia lectura de la figura de la pícara Justina y de su dominio del discurso oral.

El artículo de Pedrosa, mucho más extenso que los demás, cierra el volumen, que se abre en cambio con algunos textos que se centran en la narración oral de tipo tradicional, desde distintos puntos de vista. Así, Carme Oriol reflexiona sobre cómo el estudio de los cuentos populares desde una perspectiva de género permite diversos enfoques y aproximaciones, como por ejemplo el papel que desempeñan las protagonistas de los cuentos en la historia narrada. Oriol analiza versiones secundarias y poco conocidas de cuentos populares muy difundidos como *Caperucita roja* o *La Cenicienta*, que, dicho sea de paso, le hubieran gustado bastante a Agatuzza Messia, ya que, como destaca la autora, las protagonistas se muestran activas y decididas, a diferencia de las versiones más conocidas de estos cuentos en que las protagonistas desarrollan un papel pasivo y conformista.

Pasando de las *personajas*⁸ a las creadoras, la narradora oral de tipo tradicional es el tema de estudio de Carmen María del Carmen Atiénzar García y José Manuel de Prada Samper. La primera propone un acercamiento a la figura de la narradora tradicional y su estilo narrativo a partir de una experiencia de trabajo de campo llevada a cabo en las últimas décadas en tres localidades de la provincia de Albacete: Chinchilla de Montearagón, Peñas de San Pedro y Pozuelo. Prada Samper, en lugar de hablar de la gran narradora española Azcaria Prieto a la que dedicó un detallado estudio hace unos años (citado por Carmen Atiénzar), prefirió presentar la figura de Serena Renier, una narradora tradicional del Karoo surafricano. Al final del artículo se puede leer uno de los cuentos de Renier en afrikáans, con traducción al español del propio autor. Por otro lado, María Victoria Navas Sánchez-Élez, en un artículo cuya brevedad no resta interés, se centra en cuestiones de repertorio y demuestra cómo, en el patrimonio folklórico de Barrancos (un área bilingüe castellano-portuguesa de la provincia de Badajoz, que la autora conoce muy bien), hay un claro reparto de papeles dependiendo del género oral y de las circunstancias específicas en las que se inscribe el acto de habla.

Partiendo del mundo tradicional, Cristina Lavinio intenta encontrar respuesta a dos preguntas fundamentales para el tema que nos ocupa: si es legítimo hablar de un estilo narrativo oral femenino y, en caso de que así sea, cuáles son los rasgos que lo caracterizan. La autora, que hace alarde de mucha prudencia, llega a aislar algunas características del discurso oral femenino, como la mayor incidencia del discurso dialogado en los textos de autoría femenina, basándose en *corpora* concretos que incluyen cuentos tradicionales e historias de vida. Precisamente las historias de vida conforman el eje central del artículo de Montserrat Palau, que parte de las investigaciones llevadas a cabo tanto en los estudios de la Literatura del yo, como en los estudios de mujeres, género y feminismos, para analizar tres fondos documentales sobre relatos de vida orales de mujeres, y de este modo llega a perfilar y establecer algunas de las estrategias discursivas utilizadas, así como a atestiguar cómo se presentan algunos de los temas recurrentes en estas narraciones. Ampliando el campo de estudio a la narrativa más cotidiana, Virginia Acuña Ferreira revisa las principales características de las historias de las mujeres en la conversación coloquial, destacando algunos rasgos como la gran atención que las mujeres prestan a los pequeños detalles de la vida

⁸ Término que aquí acuñamos (siguiendo una idea de la *Società Italiana delle Letterate*) con la esperanza de que se haga extensivo su uso y llegue a ser aprobado por la RAE.

cotidiana, a las personas, al diálogo y a las relaciones interpersonales, y por la forma tan directa en que se orientan hacia la expresión de apoyo y solidaridad.

Como afirmaba al principio la riqueza disciplinar de las Jornadas fue extraordinaria y muestra de ello son artículos como el de María García Lorenzo, que pone de manifiesto cómo en la serie televisiva *Mujeres Desesperadas* nos encontramos ante un caso de narración subversiva. Esta escapa a parámetros estructurales y temáticos masculinos gracias a dos narradoras póstumas, quienes airean las asimetrías y perversiones de la vida suburbana, se empoderan con su relato, y llegan a socavar la relación feminidad-muerte tan presente en la cultura occidental. Por su parte, María Teresa Navarro Salazar centra su análisis en la ópera, un mundo que, según la filósofa Adriana Cavarero, está cargado de referencias a antiguos poderes femeninos siendo al mismo tiempo intrínsecamente misógino⁹. Navarro Salazar estudia algunos textos de lo que ella considera “narración cantada”, pero se ocupa también de cómo las cantantes empezaron a gestionar sus carreras, es decir, empezaron de alguna forma a tomar la palabra.

Cuando se abordan cuestiones vinculadas a la oralidad, son fundamentales los estudios de filología clásica. En este caso podemos contar con la aportación de Helena Rodríguez Somolinos, que rescata testimonios aislados del papel de la mujer como guardiana de la tradición y transmisora de sabiduría, en una sociedad como la de la Grecia antigua donde las mujeres estaban completamente al margen de la vida pública. En la poesía de autoras como Safo, Corina o Erina, la estudiosa pone en evidencia formas y temas a medio camino entre lo popular y lo literario, lo tradicional y lo innovador, lo privado y lo público.

La narración oral contemporánea, vinculada a la literatura y las artes escénicas está presente en este libro gracias a los capítulos firmados por Arantzazu Fernández Iglesias, Juan Pérez Andrés y Caterina Valriu Llinàs. Esta última plantea una revisión y reflexión sobre los manuales para narradores, llegando a aportar coordenadas encaminadas a conocer y valorar desde una perspectiva de género el papel femenino en la transmisión oral contemporánea. Fernández Iglesias, por su parte, ofrece un estudio basado en el diálogo que mantuvo en las Jornadas con la narradora Virginia Imaz. El trabajo de Fernández presta especial atención a la puesta en cuestión de los temas relativos al sistema de géneros y analiza espectáculos en los que Virginia Imaz

⁹ Cf. Adriana Cavarero (2005). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli (véase en particular las pp. 130-145).

interpreta un personaje clownesco (Pauxa), mostrando cómo la narración es una parte destacada también en estos espectáculos. Por último, Juan Pérez muestra cómo en el *Teatro di Narrazione* italiano las actrices-narradoras han desempeñado, y desempeñan, un papel imprescindible. El estudioso da cuenta de una serie de artistas y dramaturgas poco conocidas en España como Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Roberta Biagiarelli o Elena Guerrini y despliega el abanico de los temas que estas mujeres tratan en sus espectáculos.

Las palabras se las lleva el viento y... así llegan a todas partes, como demuestra la extraordinaria difusión de los cuentos folklóricos más allá de cualquier frontera nacional o lingüística. Espero que también este volumen que rescata el valor positivo de la oralidad femenina llegue a todas las personas que están interesadas en este tema tan novedoso en España como interesante y crucial para entender cuestiones de narratología y oralidad.

Marina Sanfilippo
(Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)
msanfilippo@flog.uned.es