

«Tener la gracia de los cuentos». Conversación con José Luis Gutiérrez, «Guti» o «Don Guti»*

«Having the gift of storytelling». Conversation with José Luis Gutiérrez, «Guti» or «Don Guti»

M.^a Pilar PANERO GARCÍA

(Universidad de Valladolid)

mariapilar.panero@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

RESUMEN: Esta entrevista nos ofrece la perspectiva de un narrador contemporáneo y profesional, José Luis Gutiérrez, que utiliza el cuento como un medio dotado de una fuerte carga emocional. Esta virtud del cuento hace que este sea importante para los grupos que los generan o los hacen suyos mediante la escucha por su capacidad para transmitir valores. Las historias que narra en voz alta ante auditorios diversos nacen de lo particular, de tradiciones específicas, y, sin embargo, se hacen universales en entornos contemporáneos. Recogemos sus reflexiones sobre la tradición contingente y necesaria que se revaloriza cuando se reelabora para emitir mensajes particulares que hacen aflorar la alteridad.

PALABRAS-CLAVE: Cuento tradicional, Historias de vida, Noroeste peninsular, Oralidad, Folklore, Narrador profesional.

ABSTRACT: This interview offers us the perspective of a contemporary and professional storyteller, José Luis Gutiérrez, who uses the short story as a medium endowed with strong emotional power. This particular strength of the short story makes it important for the groups that create it or make it their own through listening, thanks to its ability to convey values. The stories he tells aloud before diverse audiences arise from the particular—from specific traditions—and yet they become universal in contemporary settings. We present his reflections on the contingent and necessary tradition that gains new value when it is reworked to convey particular messages that bring forth alterity.

KEYWORDS: Traditional tale, Life stories, Northwestern Iberian Peninsula, Orality, Folklore, Professional storyteller.

La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana, un poco como las grandes actitudes inmóviles de las estatuas me enseñaron a apreciar los gestos. En cambio, y posteriormente, la vida me aclaró los libros.

Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano* (1974)

* El grueso de la conversación de la que nace este texto tuvo lugar en Valladolid en la Facultad de Filosofía y Letras el 3 de junio de 2025. Agradezco a «Guti» su generosidad en esta ocasión y en otras que la propiciaron y, aprovecho estas líneas, para reconocer la honda emoción que me provoca escucharlo narrar. La entrevista forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo.

Dicen los entendidos en las reglas del bien contar cuentos que los encuentros decisivos, tal como sucede en la vida, deberán ir entremezclados y entrecruzarse con otros mil de poca o nula importancia, a fin de que el héroe de la historia no se vea transformado en un ser de excepción a quien todo le puede ocurrir en la vida, salvo vulgaridades.

José Saramago, *El Evangelio según Jesucristo* (1991)

1. INTRODUCCIÓN

Reconocido como una de las figuras más destacadas de la narración oral ibérica, su labor se articula en torno a la recuperación y revitalización del cuento tradicional como parte de un proyecto etnográfico más amplio, centrado en la recopilación de historias de vida y testimonios orales. Los relatos, romances e historias que conforman su repertorio proceden directamente de narradores tradicionales, y en sus interpretaciones se procura preservar tanto el carácter dialectal como la atmósfera original de cada narración.

Su trabajo busca trasladar al escenario la esencia de la palabra contada —aun asumiendo la transformación que implica pasar del ámbito doméstico o rural al espacio escénico—, manteniendo siempre la autenticidad y la conexión con el público. Ha desarrollado su labor principalmente en entornos rurales, con el propósito de restablecer la cadena de transmisión oral interrumpida por la pérdida de espacios de escucha y convivencia comunitaria.

Desde el inicio de su trayectoria en 1990, ha realizado cientos de actuaciones en diversos contextos y para públicos muy variados, destacando especialmente las llevadas a cabo en numerosas localidades de Zamora, donde ha consolidado un vínculo significativo con las comunidades de origen de los relatos, devolviendo así las narraciones a los territorios de los que proceden.

Narrador y creador escénico desde 2001, especializado en la recuperación y puesta en escena de la tradición oral ibérica. Ha desarrollado espectáculos de narración como *Historias del Filandar* (2001), *Romances para Adolescentes* (2017), *Lobadías* (2020) y *Cuando Dios Andaba por el Mundo* (2024), combinando cuentos, romances y saberes populares de comunidades rurales.

A lo largo de los años, la trayectoria de estos espectáculos ha ido tejiendo un recorrido por la memoria oral gallega. En 2015 se estrenó *Os Contos de Joselín*, una recuperación de las narraciones del primer narrador profesional gallego, José Rodríguez de Vicente, Joselín. Más adelante, en 2019, estrenó con Celso Fernández Sanmartín, y Quico Cadaval Tres Velhas Polo Menos, un homenaje a las informantes de tradición oral y a los cuentos de aparecidos. En 2023 este trío lleva a la escena *Tres Velhas na Romería*, una pieza que evoca historias de mujeres gallegas y leonesas vinculadas a romerías, peregrinaciones y tradiciones populares, combinando humor y emoción.

En teatro documental y performance ha estrenado *A Pelo* (2015, Premio Moretti XII), *¿Cantamos o Rezamos?* (2013) y *Del Museo* (2015), integrando investigación etnográfica, memoria comunitaria y nuevas formas de puesta en escena.

Este conjunto de espectáculos refleja la combinación de recuperación del patrimonio oral, respeto por la voz de los informantes, investigación etnográfica y experimentación escénica, consolidando al narrador como referente en la transmisión contemporánea de la cultura popular ibérica.

Como autor literario se interesa fundamentalmente por la frontera entre la oralidad y la escritura, en un trabajo por recuperar la memoria y la vida de sus informantes. Fruto de este interés ha publicado en colaboración con la ilustradora Leticia Ruífernández

Cuaderno de últimas voces. Historias de la vida del Poniente y la Raya (2021) y *Memorias en conserva* (2023). Ambos son proyectos editoriales orientados a la preservación y puesta en valor de la memoria oral y visual de diversas comunidades rurales españolas.

El primero se configura como un cuaderno en el que voces testimoniales y acuarelas se articulan para documentar la vida cotidiana en la Raya zamorano-leonesa, rescatando, mediante veinte relatos y cincuenta ilustraciones, fragmentos culturales amenazados por el olvido. El segundo adopta la forma de una compilación de ochenta narraciones reunidas por José Luis Gutiérrez a lo largo de décadas de trabajo etnográfico, acompañadas de collages e imágenes que integran fotografías, recortes y bordados con el fin de evocar la España de la primera mitad del siglo XX.

Ambas publicaciones son extraordinarias por su edición impecable. El segundo recuerda a las populares cajas de membrillo, que se han utilizado durante generaciones depósitos para guardar objetos personales, especialmente fotografías, que recuerdan un acontecimiento o una persona especial. Las narraciones se presentan como tarjetas que están dentro de una lata en la que se indica: «INGREDIENTES / 80 relatos escritos por JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ / 80 collages realizados por LETICIA RUIFERNÁNDEZ». En conjunto, ambas obras desarrollan una poética de la memoria que combina recursos textuales y visuales para reconstruir experiencias, lenguajes y tradiciones en vías de desaparición, contribuyendo así a la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

Su formación académica es la de ingeniero forestal e ingeniero en construcciones civiles. Ha desarrollado toda su labor de más de veinticinco años dentro como técnico de la Sección de Espacios Naturales, Fauna y Flora del Servicio Territorial de Medio ambiente de Zamora, Junta de Castilla y León. Su primer destino (2000-2010) fue como técnico del Parque Natural del Lago de Sanabria y alrededores, allí además de las labores propias de un técnico forestal, se encargó del desarrollo de un plan de amplio calado dedicado a recuperar los valores culturales de los pueblos del Parque Natural. Desde 2010 es técnico del Parque Natural de Arribes del Duero con labores en conservación de fauna y flora, incendios y otras labores administrativas. Este trabajo le permite dialogar con muchas personas depositarias de «los últimos vestigios culturales y lingüísticos de un mundo fronterizo y ancestral que ya está desapareciendo en este momento aventado como los vilanos por el irresistible viento de la homogeneización» como nos recuerda Julio Llamazares en el «Epílogo» de *Cuaderno de últimas voces* (Gutiérrez y Ruifernández, 2021: 209).

Presentamos una entrevista que hacemos a un narrador profesional en su madurez. Este considera que diversas cuestiones personales y familiares han condicionado radicalmente su quehacer de escuchador, contador y escribidor. Para «Guti» su homosexualidad motiva que en la infancia le asignaran amorosamente el rol de niño *folk*, porque no encajaba en ambientes considerados «masculinos» como el fútbol. Por fortuna algo hemos avanzado y hemos desnormalizado situaciones como esta que nunca debieron ser normales.

El duelo de sus padres por ser la herida más profunda y dolorosa actualmente condiciona su escritura, la visceral y la reposada, mientras que reconoce que ha adoptado con sus tres hermanos y su hermana el rol de la abuela y la madre en su familia, unida y esencialmente matriarcal. Se manifiesta en este núcleo primario, que es la familia, como el guardián de la memoria de los afectos y las cosas: «un coleccionista de memorias. Una figurita de madera de los vecinos, una muñequita con el traje de baile de mi madre, piedras de un antiguo telar... todo convive como testimonio de la vida y de quienes nos precedieron».

La amistad en todas sus variadísimas formas, incluida la del vivir comunitario de los muy diversos grupos que lo han acogido como joven o adulto etnógrafo, gaitero,

pandertero, cantador, bailador o contador de historias, también ha marcado un camino afectivo hacia la escucha y la comprensión de lo más bonito o de lo más duro. La fiesta, la poesía, la religión, los mitos, el lenguaje y la música le ofrecen un universo de apropiación simbólica, pero también de desprendimiento generoso en su oficio de narrador.

Advertimos al lector de que, como cualquier entrevista informada transcrita para ser leída en un ámbito académico, como es el caso, se hace partiendo de la premisa de que «el entendimiento del lenguaje debe de ser diferente bajo esas dos situaciones, la oral y la escrita. El lenguaje escrito no es simplemente una representación visual del oral» (Goody, 2008: 141). Sin embargo, que el entrevistado y la entrevistadora compartan el mismo dialecto, y también el mismo contexto, es un garante de que no todos los matices de una larga conversación se han perdido a pesar de los ajustes e injerencias necesarias para dicha adaptación.

2. CONVERSACIÓN

2.1. *Los inicios en la narración*

M.^a Pilar Panero García (PP): En el año 1990 te iniciaste en la narración coincidiendo con la idea de Agustín García Calvo, que vio en la ocupación ciudadana del Cuartel Viriato¹, el 30 de mayo de 1990, la ocasión propicia para impulsar su ideal de una educación libre y no reglada al más puro estilo machadiano. Comprometido plenamente con la iniciativa del «colectivo ciudadano», promovió en junio de ese mismo año la «Universidad Libre de Zamora–Escuela Superior de Sabiduría Popular», concebida como un espacio abierto para la cultura, el debate y el intercambio de ideas. Su objetivo era transformar el antiguo cuartel en un centro cultural al margen de las estructuras educativas oficiales, un proyecto que logró mantener vivo durante tres años. ¿Puedes contarnos cómo lo viviste?

José Luis Gutiérrez («Guti»): La experiencia fue muy especial. Cuando se organizó la ocupación, García Calvo reunió a un grupo de intelectuales y artistas —yo entonces tenía apenas 17 o 18 años— y asignó a cada uno un día de la semana para impartir una cátedra. Los lunes los dedicaba él mismo a retórica y política; los martes intervenían los artistas plásticos José Luis Comonte y Luis Quico; también participaba un profesor de literatura, Lorenzo Pedrero. Era un proyecto realmente hermoso.

Al finalizar el reparto, García Calvo decidió que los domingos debían tener un carácter más distendido y me nombró, con gran afecto, «catedrático de la sabiduría popular». Me encargaba de ofrecer sesiones lúdicas los domingos: cantaba, proyectaba diapositivas y compartía tradiciones que ya llevaba un tiempo recopilando. Un día me pidió que contara cuentos; preparé seis o siete y el público disfrutó muchísimo. Tanto, que la directora de la biblioteca municipal me contrató allí mismo para mi primera actuación remunerada, hacia 1992 o 1993, en un festival de narración en la plaza de la Marina

¹ La toma del Cuartel Viriato en 1990 fue el resultado de la movilización ciudadana, el hallazgo legal que permitía la reversión del edificio al Ayuntamiento y el impulso decisivo del Correo de Zamora. La Plataforma Ciudadana exigía soluciones para el Instituto Claudio Moyano y veía en el cuartel abandonado una oportunidad. El periódico promovió la idea de un asalto simbólico y convenció al alcalde Antolín Martín, quien sorprendió a todos al derribar las cadenas y entrar, iniciando un encierro masivo de un mes. La ciudad respondió con un apoyo sin precedentes, incluida una huelga general. Durante la ocupación, el cuartel se convirtió en un centro cultural abierto. Tras negociaciones, Defensa accedió a ceder el edificio, donde hoy se ubica el Campus Viriato. El episodio evidenció la fuerza del movimiento ciudadano y la unidad de Zamora.

de Zamora. Ese verano empecé a contar cuentos por los pueblos y, con el tiempo, en festivales. Y así hasta hoy.

Ahí comenzó todo, de la mano de García Calvo, a quien un amigo mío llama «el segundo San Agustín». Tenía una capacidad singular para intuir, comprender y guiar. Siempre me corregía con paciencia: al final de cada sesión me decía que debía contar los cuentos del poder, de la opresión, de los curas, los frailes, los médicos o los alcaldes. Su influencia fue decisiva en aquel primer momento, en el que mi labor consistía literalmente en repetir los cuentos tradicionales tal como los había escuchado de los informantes a los que llevaba tiempo grabando.

PP: La Asociación Etnográfica Bajo Duero, que se refunda en 1980, es la asociación donde tú te formas, ¿no? digamos que es la matriz, pero tú tienes muy buena relación con las demás asociaciones que se ocupan de la tradición folklórica en Zamora —Asociación Etnográfica Don Sancho, Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca y Agrupación Belenista «La Morana» por mencionar las más conocidas.

«Guti»: Sí, bueno, eso sigue habiendo. Yo llegué al Bajo Duero porque desde muy pequeño estaba ligado a Santa Cristina, el pueblo natal de mi madre. En esa casa mi abuela y mi y bisabuela cantaban y bailaban. A los cuatro o cinco años me apuntaron a Coros y Danzas, que entonces era Doña Urraca. En aquel tiempo, si no te gustaba ni el fútbol ni el atletismo, ni el judo, ibas a coros y danzas. Yo empecé a bailar y no lo dejé hasta los catorce o quince años.

A esa edad, mi padre me regaló una grabadora. Yo había escuchado un disco del Consorcio de Evento Musical, con Lorenza Ballesteros Fidalgo tocando la pandereta, y comprendí que eso era lo que quería hacer. Le pregunté a mi profesor de gaita, Alberto Jambrina, cómo se aprendía, y me dijo: «Grabando». Y así empecé a intentarlo.

Fui a Santa Cristina y escuché por primera vez a mi abuela cantar la jota y bailar en la cocina. Poco después me fui a Aliste, a un Carnaval en Palazuelo de las Cuevas, y vi cómo se bailaba allí. Para mí aquello fue revelador. Cuando volví al ensayo de Coros y Danzas y enseñé lo que había aprendido —el charro y la jota de Palazuelo— me di cuenta de que todo era mentira. Nos obligaban a inventar pasos, a coreografías que no tenían nada que ver con la tradición. La directora, Rosa do Barro, que me quería mucho, me dijo que eso era una mierda y que había que meterle más pasos, cruces, picados... Me quedé alucinado. Yo creía que las jotas y los boleros de Toro o Algodre eran auténticos, y resultó que eran inventos de la Sección femenina.

Ahí conocí a Miguel Montalvo y al grupo Bajo Duero, y me pasé a ellos con mucha militancia. Con ellos investigué durante años, monté cientos de espectáculos y es con quienes más me gusta trabajar. Con el tiempo he colaborado con muchos artistas y grupos, y eso me ha abierto la mente a proyectos distintos. No me interesa el *folk* como espectáculo tradicional ni los festivales de danza folklórica. Me interesan los proyectos complejos que me estimulen: lo que he hecho con Rodrigo Cuevas, con La ronda de Motilleja... Siempre busco involucrar a la gente, ser «el pegamento» que une músicos, bailadores y público.

En Zamora la situación es distinta. Aún no hemos llegado al punto de Asturias, donde una vez al mes todos los músicos y bailadores se juntan a cantar y bailar sin más. Aquí cuesta que los grupos trabajen juntos en festividades como el Cristo de Valderrey. Además, la preocupación hoy no está en la tradición, sino en la actuación y el espectáculo. La moda ha llevado a excesos en la indumentaria: relicarios, plumas, sedas... ya no se ven los trajes de diario ni los bailes antiguos, como los de Palazuelo con filas de cincuenta mujeres. Esa memoria se está perdiendo, y eso me preocupa profundamente.

PP: Hay una propuesta que me hizo mucha gracia de grupos que, además, se viste de «bonito». Me refiero al grupo Ancha es Castilla, que buscan el eslabón intermedio entre las supuestas esencias que inventa la Sección Femenina y lo que hacían en los pueblos en el siglo XX hasta que llegó el abismo que trajo la modernidad, el desarrollismo y sus consecuencias. ¡La gente bailaba en bata! Que, por cierto, es una prenda muy reivindicada en los últimos tiempos. Estoy pensando por ejemplo en un videoclip que ha grabado el grupo Mayalde con Eduardo Margareto.

«Guti»: Esto ya se hacía en Galicia desde hace tiempo. Ahora hay una corriente grande de gente que hace folklore como lo vieron ellos: con la indumentaria de los 80 —mujeres con saya de tablas, blusitas de flores, pañuelos en la cabeza— o con la de los años 40, para un día de fiesta. A mí me parecen interesantes todas las propuestas que salen de un conocimiento profundo. Cuando un artista dice «conozco esto» y lo lleva hasta donde quiere —como Rodrigo Cuevas, más conservadores como La ronda de Motilleja o súper conservadores como Bajo Duero— me resulta valioso.

Lo que no me parece aceptable es copiar modelos de la sección femenina sin más. Hace poco me llamaba un responsable de un grupo de baile y me pedía: «¿Me puedes grabar cuatro pasos de charro que vayan con la música del charro de Moralina?» Yo le pregunté: «¿Cuál es el charro de Moralina?» Me explicó que era un tamborilero, el señor Antonio, que tocaba unos charros y ya está. Le contesté: «Hay diez vídeos en YouTube de la fiesta de Moralina, bailando treinta parejas. Y ahí están los vídeos de Muga, de Villar del Buey, de Cibanal y de Mayalde. ¡No me pidas eso así, a ciegas!».

2.2. *La escucha y el método del narrador tradicional. Oralidad y escritura*

PP: Hay una cosa que me ha llamado la atención. Es que estás en la línea de un trabajo muy consciente, tú dices, «es que es un gran escuchador». Lo primero de un narrador, tú dirías que es la escucha, ¿no? Jack Goody nos advierte de que tenemos grandes limitaciones para analizar los sistemas conceptuales de las sociedades orales, debido a que estas son un producto que se ha moldeado desde la cultura escrita (2008: 129). Y más allá de las fórmulas que se repiten fielmente jugamos, es decir, creamos y reconstruimos. Me parece muy hábil por tu parte esta posición, puesto que generas la ilusión de que observamos la vida de tus protagonistas, pero en realidad estamos escuchando las ideas de ellos o a través de ellos con tu narración. Con todo el cariño afirmo parafraseando su famoso libro *La domesticación del pensamiento salvaje*, que tú domesticas desde tu posición de narrador del s. xxi a esos «salvajes». Nos ofreces una aspiración tan vieja que siempre ha estado unida a la narración oral:

Muchos participantes creen que están escuchando o diciendo en el mismo cuento. Pero no tienen un texto para efectuar tal comparación y mi experiencia con el Bagre muestra que su habilidad para comparar y, lo que es más importante, para corregir (ya que los recitadores son hombres maduros que «saben» por definición) es muy limitada. En cualquier caso la gente disfruta con un giro nuevo y, ante la ausencia de copias, pueden convencerse a sí mismos de que este cambio es de hecho parte de la verdadera versión, la primitiva (Goody: 2008: 134).

«Guti»: La propia dinámica del contar historias, junto con la influencia de grandes narradores con los que trabajo —en mi caso, Quico Cadaval y Celso Fernández Sanmartín, dos oyentes excepcionales— ha moldeado profundamente mi manera de narrar. Esto me ha permitido desarrollar dos aspectos que considero fundamentales. Primero, lo que los

compañeros de Baychimo Teatro llaman la «Guti pedagogía». Esta se cifra en que el cuento me sirva para transmitir todo lo que deseo, desde el modo de vida de mis informantes hasta la cultura tradicional y todos los elementos que rodean el relato. Segundo, una relación intensa tanto con la poética y la lírica del cuento, presentes en la vida y los relatos de los informantes, como con el conocimiento detallado de la realidad que cada historia refleja, una influencia muy marcada de Celso Fernández.

Mi objetivo es ser capaz de improvisar: los narradores no trabajamos con textos fijos, sino con lugares comunes por los que transita la historia, evitando la rigidez de un guion teatral o de un monólogo tradicional. Por eso me interesa conocer a fondo al informante, su entorno, la comarca, el pueblo, la geografía, las tradiciones, así como los ciclos de la vida y de la economía local, para poder improvisar de la manera más auténtica, como lo haría el propio informante.

PP: Sin embargo, lo oral puro no existe pues todos estamos en un mundo en el que las palabras están atrapadas en las tecnologías que las registran, aunque esto no invalida la oralidad (Goody, 2008; Ong, 2016). Según Havelock existe la necesidad de permitir que nuestra tradición oral continúe viva y activa, puesto que es parte de la «modalidad primaria del pensamiento». Aunque sus formas de expresión y conocimiento puedan parecer limitadas, representan un complemento imprescindible de nuestra conciencia escrita y abstracta (2013: 44-45). Para él la oralidad no es necesariamente una equivalencia del primitivismo pues, paradójicamente muchas de las tecnologías de la palabra, mediante «un matrimonio forzado o unas segundas nupcias» han «reavivado el uso del oído ha reforzado, al mismo tiempo, el poder del ojo y de la palabra escrita que es vista y leída» (Havelock, 1996: 58).

«Guti»: En mi caso sí porque trabajo con relato oral, porque mis fuentes son orales. Hay narradores que trabajan el relato oral desde el relato escrito, que es otra escuela totalmente diferente. Procuro estar cerca de la escucha, y los pocos textos que he utilizado literarios, he hecho un esfuerzo terrible por destrozarlos y llevarlos al terreno del oral. Lo que pasa es que en mi caso siempre he puesto a la vieja adelante.

PP: ¿Tú dirías entonces que tu forma de trabajar sería lo que el repentista a la poesía? Hago esta comparación porque compartís la capacidad relacional y performativa, la expresivo-comunicativa, la identitaria, la ritual, la didáctica, la lúdica, la transformadora, la transmisora de la historia, la terapéutica, la estética y desde luego, puede ser un medio de autorrealización y de trabajo, para muestra un botón (Bienes y Checa Olmos, 2022).

«Guti»: Claro, tiene mucho que ver con todo ello. Precisamente la figura del *versolari* o del repentista es lo que distingue al buen narrador tradicional del narrador común. En Aliste existía una expresión maravillosa usada por las mujeres mayores de Nuez, de Sejas o de Moldones: cuando alguien llegaba a un pueblo y decía «youento el cuento», ellas respondían «pero mi abuela tenía la gracia de los cuentos».

Quien poseía «la gracia de los cuentos», es decir, quien era reconocido como narrador dentro de la comunidad, tenía la habilidad de apropiarse de la historia y adaptarla para transmitir aquello que realmente quería contar. Su talento consistía en hacer suya la narración. Siempre explico esto con el cuento del sastre que se engancha en una zarza, una historia que aún hoy pueden relatar perfectamente muchos informantes de setenta u ochenta años.

La diferencia entre un narrador auténtico y uno corriente se percibe desde el inicio. El buen narrador no solo menciona al sastre: dice su nombre, el pueblo del que venía, qué estaba cosiendo, por qué camino transitaba y dónde se encontraba exactamente la zarza. Así lo hacía mi abuela Teresa que, al contar ese cuento situaba la casa de Manganeses de

la Polvorosa de donde salía el protagonista y describía la zarza, tenía muy presente y aún puede visitarse, cerca del camino que va hacia Santa Cristina.

Ese era el sello del narrador tradicional. El cuento permitía introducir todo aquello que quisiera, siempre que hiciera la historia más viva. Esa es la línea que intento seguir, quizás con algo de idealización por mi parte, pero guiándome por ese espíritu.

La diferencia, claro, es que yo dispongo de una formación y una amplitud de miras que los narradores tradicionales no tenían, y además mi trabajo tiene un propósito artístico. No hago arqueología: construyo espectáculos que deben ser comprendidos por públicos muy diversos, desde especialistas reunidos en un congreso hasta vecinos de Cozcurrita de Sayago o estudiantes de un instituto de FP en Barcelona.

PP: ¿También cuentas para niños?

«**Guti**»: Yo trabajo poco con niños; es en los adolescentes donde realmente me interesa centrarme, porque mi registro lingüístico resulta algo duro para los más pequeños. También influye una cuestión práctica pues, cuando no dispones de mucho tiempo o cuando ya has alcanzado un nivel que te permite elegir tus ámbitos de trabajo, buscas retos artísticos que te estimulen. En mi caso, donde me siento más cómodo y seguro es con el público adulto, adolescente y posadolescente.

PP: ¿Te sigue costando enfrentarte al público o no? Porque hay una parte que es el control de la narración, que eso es evidente que lo tienes, pues ya tienes mucha práctica, ¿no? ¿Pero el tema performativo no parece que sea muy importante para ti? Las veces que te he visto, tu puesta en escena es muy sencilla, sin *atrezzo*.

«**Guti**»: Para mí, el único problema que puede surgir con el público tiene que ver con el espacio en el que se realiza la narración. Si el lugar es propicio —si ofrece unas condiciones mínimas de atención, comodidad para quienes escuchan y un ambiente favorable para quien cuenta— no hay motivo para preocuparse: la narración siempre funciona.

Un narrador debería renunciar, en la medida de lo posible, a cualquier ficción teatral. Por eso no es necesario poner voces ni adoptar posturas exageradas. Yo solo me levanto de la silla cuando el espacio me obliga a hacerlo para que el público pueda ver mi cara o mis manos. Si el lugar está mínimamente elevado, no tengo por qué moverme, salvo que el cuento requiera un gesto concreto, como un breve baile. En general, el gesto debe ser contenido y mínimo, sustentado en el juego de manos, una sonrisa o una mirada. El narrador no debe fingir personajes.

Esto se aprecia claramente en los buenos narradores que manejan su posición desde un «yo te estoy contando», sin necesidad de recurrir a artificios ni, por supuesto, a *atrezzo*. Hoy existe una corriente de nuevos narradores —sobre todo narradoras— que llenan el escenario de telas, cuencos tibetanos, instrumentos o infusiones. Desde la perspectiva de la narración tradicional, todo eso no es más que ruido.

Yo he llegado a narrar tejiendo un cesto, liándome un cigarro o puliendo con cristal la vara con la que camino. Son acciones completamente compatibles con contar. Y digo tejiendo un cesto, no fingiendo que lo tejo. Hilar también sería posible, aunque no tengo la habilidad necesaria. Cuando intenté aprender de las mujeres —con ese humor maravilloso— me decían: «Ganas tienes, que se te va a caer el pito». No sirvo para trabajos finos: coser, bordar o labores similares. Eso sí, he llegado a narrar mientras ayudaba a embutir morcillas, lo cual también funciona perfectamente.

A veces tienes la fortuna de narrar en situaciones íntimas para ocho personas durante una matanza en un pueblo, o, como me ocurrió hace poco en Asturias, una familia que acababa de comer mientras yo sostenía una manzana en la mano. Todo eso

es compatible con la narración. El narrador puede trabajar en cualquier contexto sencillo. No hace falta nada más.

PP: ¿Intervendría más o menos el sabio o la sabia con un auditorio?

«Guti»: El sabio y la sabia con gracia. También existían los sabios encargados de otorgar licencias, a quienes se acudía en busca de consejo, siempre con un toque de gracia. Los narradores, por su parte, se dedicaban a entretenir. Muchos ancianos me han comentado que, dado el peso que estas personas tenían en la comunidad —los caciques sensatos que gobernaban los barrios de los pueblos de Sanabria—, solían decirme: «Tú siempre estás con cuentos».

En cierta medida, el uso del humor en la narración no siempre era considerado un mérito. Sin embargo, quienes poseían la gracia del cuento solían ser realmente ingeniosos, aunque quizá no destacaran en otros ámbitos. Lo hemos explicado muchas veces: tener gracia para contar historias es un don, igual que bordar o coser con destreza. Por supuesto, requiere práctica y estudio, pero si falta ese don... ocurre como en casi todas las disciplinas artísticas: puedes aprender todas las técnicas, pero sin la chispa esencial, la maestría nunca acaba de aparecer.

PP: El espectáculo *Cuando Dios Andaba por el Mundo* (2024) es una adaptación del cuento del colombiano Tomás de Carrasquilla *En la diestra de Dios Padre* (1897). De un cuento *ajeno y universal*, si se me admite esta disparatada contradicción, se construye otro desde el conocimiento, en una búsqueda para comprender de dónde viene y por qué es así la vida de nuestros antepasados.

Lógicamente no estoy pensando estrictamente en la historia erudita, que tiene codificaciones diferentes a la memoria colectiva. El folklore como memorias vivas se opone a la discontinuidad y periodización de la historia total que separa el pasado del presente. Creo que las memorias vivas están muy presentes en tus dos libros, *Cuaderno de últimas voces* y *Memorias en conserva*. Estas, como la memoria histórica, hacen «al pasado presente, pero de forma inmediata y selectiva, mientras que la Historia nos permite aprehender la distancia que nos separa del pasado, y resaltar los cambios que se han producido» (González Calleja, 2013: 84).

¿Cómo decides que adaptas un cuento consagrado a la posición muy clara de decir «esto es lo nuestro»?

«Guti»: En este caso pasó algo muy curioso. Quico Cadaval —uno de los grandes narradores, y además gran conocedor de la fantástica escuela colombiana de narración, donde ese cuento se ha versionado mil veces— volvió de un viaje con un librito de Carrasquilla. Me lo dio y me dijo: «Este tío escribe como si fuera alistan». Cuando leí el cuento, escrito en dialecto paisa de Antioquia, me pegó un zambombazo: debajo del texto escuchaba perfectamente las voces de mi gente. Muchos de esos relatos vienen de cuentos tradicionales; lo que hacía Carrasquilla, con su toque romántico, era darles una vuelta.

Cuando me enfrento a textos así —como ese, o incluso uno más complejo, por ejemplo, «La loba» de Xabier P. Docampo, que me llevó a escribir Lobadías— me pasa algo parecido. En *Cuando de noche llaman a la puerta* está ese relato que, la primera vez que lo leí, me entró entero de golpe. Es una historia potente, de folletín, sobre una mujer enamorada de un rico que la deja embarazada, la obliga a abortar, se casa con otra, ella se suicida, la devoran los lobos y acaba convertida en loba. Un cuento romántico de un autor gallego que murió hace poco.

Pero lo que a mí me interesa de esos textos no es solo la historia —que tiene que ser buena y tener sentido para el público—, sino todo lo que puedo contar a partir de ella. A partir del filo de la historia puedo hablar de la indumentaria y las costumbres de Aliste, de

cómo era una boda, de la comida, de la geografía... Eso es lo que hacemos los narradores. Usamos el relato como puerta para contar mucho más y, como apuntas, también acerca de esas memorias colectivas, entre ellas la memoria histórica que es transversal y también es parte de Memorias en conserva y de mi labor de contador.

PP: La cultura religiosa de la gente mayor en los pueblos era impresionante: iban a misa cada semana, rezaban el rosario, sabían dar un responso, invocaban a san Antonio, se felicitaban el santo y hasta ponían a los hijos el nombre del santo del día. No necesitaban leer la Biblia porque se la sabían entera y verdadera. Y ese fondo religioso tenía algo muy útil para los cuentos: el maniqueísmo. En otros contextos sería un defecto, pero aquí funciona, porque Cristo es tan bueno que cualquier personaje que le lleve la contraria ya queda *regularejo*. Eso te permite jugar con todos los matices entre el bien y el mal, que al final es lo que sostiene muchas historias.

«Guti»: Y no solo conocían la Biblia, sino también los evangelios apócrifos; tenían un conocimiento religioso amplísimo. A mí los relatos religiosos siempre me han interesado muchísimo, pero durante mucho tiempo no encontraba el lugar adecuado para utilizarlos en escena. Eso también te lo da la madurez como narrador para saber cuándo y cómo incorporarlos.

Y cuando por fin he hecho *Cuando Dios Andaba por el Mundo* —pocas veces, porque es un espectáculo difícil y rara vez te lo piden— la experiencia ha sido brutal. En Aliste, por ejemplo, donde lo he contado un par de veces, la respuesta del público fue impresionante.

PP: He seguido tu hilo en Facebook *Vaciar una casa* y me ha tenido enganchada emocionalmente. Antes y después he seguido otros hilos como *Sin memoria*, los viajes, etc. *Vaciar una casa* es el relato de un huérfano que deshace la casa de sus padres, revisa todas sus cosas, selecciona lo que guarda y lo que tira a un punto limpio y en ese proceso, que vamos a llamar de logística, afloran los recuerdos, los sentimientos, los vacíos y una idea de familia muy concreta. Claro, esto, como la vida misma, también deja espacio para el humor, aunque el contexto sea la desolación de la orfandad. Por ejemplo, que tu abuela utilice el velo de novia de tu madre para tapar los jamones para evitar que lo cague la mosca y el enfado de la dueña es gracioso, pero nos explica un universo que va más allá de la anécdota. Conozco a tantas mujeres que ante esta situación podían ser tu madre o tu abuela y a las que admiro que este relato, y todos los de la serie, conecta desde lo minúsculo. Hay un aprendizaje desde el reconocimiento de que hay que hacer la vida día a día. Impresiona cómo cuentas un acto tan duro como vaciar la casa de tus padres con tanta sencillez y naturalidad y, además, has logrado que tanta gente lo siga. Me pregunto si planeas escribirlo fuera de las redes y hacerlo otro libro joya.

«Guti»: Sí, es el próximo proyecto de Papel Continuo. Va por ahí. Leticia ahora ha publicado con Nórdica *La lentitud de los bueyes* y *Memoria de la nieve* de Llamazares.

Ahora voy a trabajar en este proyecto también con ella. El problema es que, cuando me puse a escribir *Vaciar una casa*, estaba en pleno proceso, físicamente vaciaba la casa. Todos los días iba a casa de mis padres durante dos meses, que fue lo que duró vaciarla. De lo que sacaba cada día, escogía un objeto, le hacía una foto y escribía al día siguiente de manera terapéutica. Era una forma de cerrar cosas para mí, pues reflexionaba sobre ese recuerdo, lo captaba en el momento y al día siguiente lo transcribía.

Ahora estoy en el proceso de hacerlo literario, y me está costando mucho porque exige más profundidad en la narración. Antes escribía entre las siete y media y las ocho de la mañana, antes de que llegara mi jefe al trabajo. Era un vuelo pluma, un esbozo muy

visceral que funcionaba muy bien, además de que trata algo que le pasa a todo el mundo o que temes que te pase, así que conectaba.

Pero al volver por segunda vez a esas sensaciones estoy descubriendo otras capas, un mundo increíble detrás de cada relato. Antes estaba muy pegado a lo físico, pero ahora, al dejar que la cabeza profundice, rebusque y explore todo lo que rodea cada recuerdo, la narración se está transformando. Hay días en que escribo y le doy la vuelta a algunos relatos, terminando con una emoción impresionante. Te das cuenta de cuándo algo está funcionando, porque soy muy crítico con lo que hago, súper crítico, y, aun así, hay momentos en los que la escritura te sorprende a ti mismo.

PP: ¿Qué narradores profesionales te gustan?

«**Guti**»: Celso Fernández Sanmartín me gusta mucho, por supuesto. También me gustan Félix Albo, por su manera nueva de contar, Paula Carballeira y Soledad Felloza. Pep Bruno, además, es un tipo que defiende muy bien la narración. Pero en el Olimpo, para mí, están Celso Sanmartín y Quico Cadaval. No porque trabajen conmigo —yo nunca he sido mitómano—, sino porque, además de ser grandes amigos, trabajan con el mismo material que yo. Toda la gente que me interesa acaba siendo cercana, con la que terminas compartiendo proyectos o meriendas.

PP: ¿Y literarios?

«**Guti**»: Eso va por rachas. Lo que más me ha marcado en la vida, con diferencia, son Marguerite Yourcenar y José Saramago. La manera de pensar de Saramago y la manera de contar de Yourcenar siempre me han parecido el *sumum*. Tengo casi obligatorio leer cada año *Opus Nigrum* de Yourcenar. En realidad, cualquier libro que tenga antropología por debajo me interesa muchísimo. No soy un gran lector, aunque me apasiona leer, pero el peso del oral en todo lo que me rodea ha marcado mucho mi forma de relacionarme con los libros.

PP: Tal vez esos referentes están latentes en tu quehacer como contador de historias, dichas y escritas.

«**Guti**»: Sí, es verdad. Muchas veces, cuando me pongo a contar o a crear algo, me doy cuenta de que reproduzco esa socarronería un poco macarra y distante de Saramago. Y pienso: «¡Hostias!, esto solo lo he copiado».

2.3. Costumbrismo versus historia de vida. Lo dialectal

PP: El costumbrismo español alcanza su máximo esplendor durante el periodo romántico. El cuadro de costumbres mantiene como componentes esenciales la observación minuciosa y atenta de la vida cotidiana y, en ocasiones, incorpora también una notable carga de intención moral, dícese honesta, o moralizante, dícese instructiva en líneas muy concretas.

Te he escuchado, he visto algún vídeo tuyo y he leído tus series en redes, *Cuaderno de últimas voces* y *Memorias en conserva* y detrás de un trampantojo que parece un cuadro de costumbres, creo que estás alejado del mismo, de esos cuadros tipo los de Ramón de Mesonero Romanos y Serafín Estébanez Calderón tan insufribles para un lector del s. xxi. Que me perdonen si quieren. Si siguieras una tradición literaria española sería esa en la que hay una línea costumbrista que recorre los más diversos géneros, desde *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, a los textos de Quevedo, de Torres Villaroel, de la novela picaresca..., pero no estoy muy segura.

En mi opinión creo que estás más próximo a la historia de vida del método antropológico que moldeas para transformarla en materia literaria. Digo esto porque dejas de lado todo aquello que de suena a moralina, a verdad absoluta moralizante, para dejarnos

sacar nuestras conclusiones. Sin embargo, tienes el poder del narrador que transmite la experiencia y los valores de los protagonistas con tus estrategias, tu estilo, tu cercanía o lejanía de los hechos y acciones, las actitudes, los valores y las emociones que, de todas las que puedes elegir, seleccionas. Desde lo microscópico vas a lo general. ¿Cómo ves tú esta cuestión?

«**Guti**»: Creo que, por encima del interés folklórico o de la mera costumbre, siempre me ha atraído la vida de las personas. Con mis informantes, adoptaba casi siempre una posición de nieto, un nieto afectuoso y profundamente implicado. Nunca realicé un trabajo exhaustivo, sistemático o estrictamente riguroso. He convivido durante años con algunos de ellos —especialmente cuando vivía en Sanabria— sin grabar una sola cinta, y aun así podría recitar sus vidas en su dialecto decenas de veces. Lo que realmente me interesaba era la biografía de quienes me hablaban, personas que para mí siempre han sido esenciales.

Cuando preparé aquel espectáculo llamado *A Pelo* lo dediqué a la muerte de los informantes. Llegué incluso a amortajar a varias de las mujeres que me habían contado sus historias. La relación entre etnógrafo e informante suele ser intensa, pero en mi caso se desarrollaba en un plano distinto, afectivo, casi íntimo. No servía para la investigación académica, pero sí para alimentar, con el paso del tiempo, mi capacidad de escribir, narrar y reflexionar sobre sus vidas. Aunque entonces no sabía para qué me serviría, aquello terminó siendo mi mayor fuente de aprendizaje.

Recuerdo los primeros viajes a Aliste. Usábamos cintas de sesenta minutos. Le pedías a la señora que cantara la jota, contabas «1, 2, 3», bajabas la mano, quitabas el pause y comenzaba la grabación. Cuando acababa, volvías a poner el pause. Así trabajamos durante años, hasta que la grabación digital nos permitió comprender que lo realmente valioso era lo que sucedía entre un pause y otro. Una versión más de *San Antonio y los pajaritos* no aportaba gran cosa; lo importante era saber de quién lo había aprendido, cómo, o qué había ocurrido aquel día en que el cura le pegó un palo.

Con los años, empecé a interesarme cada vez más por esas historias paralelas, por lo que rodeaba al canto o al cuento. Cuando finalmente me puse a escribir todos los días, lo único que hacía era asomarme a la memoria y recordar relatos para los que no tenía registro alguno. Eran recuerdos escuchados quince años atrás, filtrados por mi propia vida, por mi relación con esa gente y por todo lo que aprendí sobre su comunidad. ¿Cómo no iban a estar tamizados? Al final, escribía desde lo que me contaron, pero también desde lo que yo mismo era y en lo que me había convertido.

A tu pregunta. Sí, punto por punto, me interesa lo microscópico. Cuando el público tiene la calidad suficiente para apreciarlo, intento incluso reproducir la variedad dialectal de la persona que contaba cada relato. Un oyente atento distingue perfectamente un cuento donde aparecen las *-elles* de otro donde no se producen.

Hubo una época no tan lejana, en Zamora —en la estación de autobuses de los años 80— en la que esto era evidente. Aquella estación grande, con su dársena número... Podías saber, casi con un margen de cinco kilómetros, de dónde era la mujer que esperaba el autobús. Almaraz de Duero —que no es de Aliste— era totalmente distinta de Badilla de Sayago. Y la diferencia no estaba solo en cómo se anudaban el pañuelo o en los zarcillos que llevaban; era su postura, sus blusas, sus faldas, toda una manera de estar en el mundo. Era antes de que surgiera ese «zamorano» televisivo, como el italiano de la RAI.

Eso que yo entonces apreciaba sin ser del todo consciente, con el tiempo se convirtió en una herramienta fundamental. Me ayudaron mucho los once años que pasé en Sanabria, donde formé parte de la comunidad y conviví diariamente con los mayores.

Aquellos años fueron decisivos para asimilar todo lo que ha acabado configurando mi forma de narrar y de entender las tradiciones.

Y es verdad que, aunque tengo muy presente Zamora, hay tres comarcas que llevo especialmente dentro. Son las del oeste zamorano de norte a sur, Sanabria y Aliste —por razones obvias, porque fui gaitero desde los catorce años y tengo familia en Sejas—, y ahora también Sayago. En los años 90, cuando salíamos a grabar, siempre acabábamos allí.

PP: Bueno, la ventaja del cuento tradicional, incluso si te centras en lo más microscópico o en lo dialectal, es que funciona en cualquier otra comunidad. Al final, en muchas cosas somos bastante parecidos, aunque, claro, hay diferencias. Dejando de lado esa parte más específica, más universalmente, ¿qué significan para ti estas tres comarcas? Es decir, ¿qué destacarías de cada una de ellas?

«**Guti**»: No se pueden entender estas comarcas sin La Raya, y, claro, Galicia también está ahí. Para mí, no hay casi ninguna diferencia entre Orense, Trás-os-Montes e incluso La Ramajería de Salamanca pues todo viene en el mismo *pack*.

Sanabria, en cambio, es otra historia. Sanabria es brutal, de verdad, brutalidad absoluta. Me costó muchísimos años comprender cómo el hambre y la dureza del lugar habían marcado la vida de la gente, sus relatos y su manera de ver el mundo. Y casi lo entendí gracias a La Cabrera. Después de vivir doce años en Sanabria, al mirar La Cabrera por fin comprendí los relatos del médico de Cabrera y todas esas historias que ya estaban escritas. Fue como mirarse en un espejo y entendí esa manera de narrar «desde el hambre que mata» y «por el hambre que se mata». Ahí está la hondura de Sanabria. Hay una violencia profunda contra el medio, entre ellos mismos... y eso lo impregna todo, su manera de vivir y de contar.

Además, en Sanabria todavía sobreviven comunidades únicas, leonesas parlantes de la provincia de Zamora. Cuando yo estaba allí, todavía podías reunir a cincuenta, sesenta o setenta mujeres analfabetas que hablaban entre ellas en pachueco, usando el castellano solo conmigo o con el médico. Sanabria, desde ese punto de vista, era un lugar singular, un mosaico de voces y memorias.

Y luego está mi pasión por el gallego. En Porto de Sanabria, donde iba casi todas las semanas, dos o tres veces, comprendí que Porto, Pías, Barjacoba o Lubián no son exactamente Sanabria; son otra cosa. Pero todo eso formaba parte del mismo pacto cultural y lingüístico. Lingüística y culturalmente, Sanabria tenía su propia esencia. Lo que pasa es que se desmontó antes. La emigración, las grandes presas, el turismo... todo eso fue desarmando el paisaje. Aliste, en cambio, era la comarca, donde todo seguía vivo. En los años 90 y a comienzos de los 2000, en Aliste no había nada que buscar porque todo estaba ahí, vivo, latiendo, tal como había sido siempre.

PP: A primeros de los 90 recuerdo con fascinación espacios como la taberna de Angelona en la Ribas de Aliste, un espacio maravilloso en las antiguas cuadras de su casa. Allí tenía una nevera, unos bancos corridos y a ese espacio iban jóvenes alistanos atraídos por su simpatía y por lo «auténtico» del lugar. Esta mujer llevaba la contabilidad de forma anacrónica, cobraba en función de las chapas de los botellines de cerveza que iba guardando en su delantal. En esos años esto era una rareza, pero existió. Puedo dar fe de que lo vi y lo viví.

Supongo que entre historias o detalles de historias como pudiera ser este, haces una selección inicial entre la primera y la tercera persona consciente de que, dependiendo de cómo organices el relato, la fidelidad a los hechos y la forma de interpretarlos puede variar. Andando el tiempo he pensado que de ese ambiente puede nacer una obra como el precioso trabajo sobre la indumentaria tradicional de Aliste de Gustavo Cotera (1999).

«**Guti**»: Pues bien..., en Aliste aquello era el pan de cada día. Yo fui gaitero de Sejas con trece años y, como gaitero de Sejas, acabé siendo gaitero de todos los pueblos de Aliste. En aquel momento los mayores estaban dejando de tocar y yo era el único joven de la comarca que sabía tocar la gaita, así que llegué a encadenar 25 o 26 fiestas seguidas, una detrás de otra.

Era entrar en casa tras casa. Y, claro, Aliste era exactamente lo que buscábamos. Aliste siempre es lo que buscas cuando trabajas con tradición. En cada casa aparecía un mundo entero. Recuerdo entrar en la casa de las Jeromucas, en Viñas de Aliste, y ver a Dorotea meterse literalmente dentro de un arca de ropa que la cubría por completo. Podía pasarse tres horas sacando manteos, camisas, almillas y pañuelos.

Y es que, cuando llegamos a Aliste, conocimos a mujeres que habían vestido el *sayín* y la *saya pregada* de verdad. No porque alguien se lo hubiese contado, no porque se los pusieran para una fiesta. No no ellas los habían llevado en su vida diaria. Todo el mundo lo sabía. En los 90, por ejemplo, Cotera llegó a Nuez y un señor le contó que su padre aún llevaba trenzas y melena, «*las tranzas y las greñas*». Así que, claro, en Aliste teníamos testimonios directos de cosas que eran increíblemente antiguas. Desde ese punto de vista, la sensación de profundidad histórica era enorme.

PP: Lo extraordinario es que estas prendas no se usaban con una finalidad comercial como el colete de los maragatos o la basquiña de las ansotanas. Antes he mencionado a Cotera, pero la obra de Agustina Calles Pérez y Carmen Ramos García (2010) sobre la indumentaria de Sayago también es un tesoro, reflejo de la materia que trata. Y recientemente se ha publicado otro de carácter lexicográfico y dialectal que es el diccionario sobre el sayagués de Ángel Piorno Benéitez (2021). Por desgracia esta última joya bibliográfica es póstuma.

«**Guti**»: Claro, cualquier mujer de Sejas o de Nuez se había vestido de manteos y se acordaban perfectamente de su primera falda. Yo he visto mujeres de Villalcampo en los 90 vestidas de paño y de corales al cuello.

Y después, Sayago es lo que vino después. Claro, estoy ahora con eso y firmo por la calidad de estas dos obras. Cualquier palabra de este diccionario me serviría para iniciar un relato. Es maravilloso. No descarto esa idea.

A Sayago llegué también... pues hará unos treinta años. Víctor Casas abrió la Casa de los Arribes en Fornillos a principios de los noventa —en el 91, 92, no recuerdo exactamente—. Fue muy gracioso, porque me lo presentaron en unos «Pendones» en Fariza², donde yo iba tocando el tamboril. La nieta de un tamborilero, un gran informante de Muga, me dijo: «Te voy a presentar a un chico que va a abrir un hotel para que vengan turistas a Fornillos. A ver...». En aquel entonces no existían las casas rurales, ni sabíamos lo que eran. Y yo pensé: «¡Vaya bobada!». Me imaginé a un *hippie*, no sé.

Pero la relación con Víctor fue maravillosa, y ese mismo verano empecé a pasar larguísimas temporadas en Fornillos, en Mámoles, en Cozcurrita, en Badilla... Para nosotros, Sayago, que hasta entonces había sido sobre todo el baile, era el gran territorio del baile. De todo lo que se podía ver en la provincia de Zamora —que todavía era muchísimo—, Sayago era el culmen. A mí siempre me encantó bailar, y para un bailador, el charro o el ramo eran lo máximo. Sobre todo, el charro: aquellas parejas de Fariza, de Muga, de Almeida, que bailaban el charro de Villar del Buey... aquello era impresionante.

² Romería de Nuestra Señora la Virgen del Castillo, vulgo «Romería de los Pendones» o «Romería de los Viriatos», en Fariza de Sayago. En esta romería participan los pueblos vecinos de Palazuelo, Mámoles, Badilla, Cozcurrita, Argañín, Tudera y Záfara portando también sus pendones (Martín Ferrero, 1997).

Desde el principio, Sayago tenía una carga lírica mucho más profunda que otros lugares. Había un gusto por lo bonito, por lo delicado, por lo fino, que se veía en la indumentaria, pero también en el baile y en el canto. Un refinamiento que no encontrabas en otros sitios.

Claro, porque aquí ves unas charras de Almeida, de Peñausende, de Fermoselle, o los trajes casi de diario de Fornillos... Es otro mundo. Y no solo en la ropa: también dentro de las casas, en el atrezo, en los adornos, en el gusto con el que estaba todo puesto.

En Aliste la indumentaria tenía su encanto —las camisas, algunas artesanías, esas ruecas espectaculares—, pero en Sayago todo iba un paso más allá. Y, además, allí las cosas eran muy fáciles. Me acuerdo de una beca que nos dieron, creo que, de la Junta de Castilla y León, para trabajar con [la asociación] Bajo Duero. A mí me tocó Sayago y estuvimos cuatro o cinco meses. Aquello fue fabuloso: hospitalidad, cariño, puertas abiertas.

Recuerdo perfectamente la primera vez que entré en una cocina. Yo ya bailaba con La Parrica, que era la mejor bailadora que había entonces en Nuez. Y en Nuez cada casa era un tesoro. El día que murió Vitoria, la mujer del Grillo —que falleció en Zamora—, el Grillo estaba en mi casa. Era así. cuando las mujeres de los informantes estaban en el hospital, ellos venían a dormir y a comer a casa de mi madre. Esa confianza había.

Y me acuerdo de aquella entrada en la cocina de La Parrica. Nos sentamos junto a la lumbre. Ella guisó un pollo en el suelo, en la lumbre baja, y añadió un puñado de fideos «para que me alimentara». Ese momento lo tengo grabado para siempre. La cocina era un escaño, dos taburetes y una cazuela de barro sobre las trébedes. Eso era todo. Y eso, precisamente, es lo imborrable.

Y luego estaba algo fundamental que es la personalidad de quienes te recibían. En Sanabria, abrir una casa siempre supone un esfuerzo enorme y un riesgo, porque allí siempre hay intereses en juego. Sin embargo, en Sayago las casas estaban abiertas de par en par. En todas las casas que visité encontré generosidad; no había que ganarse nada. Había una franqueza desde el primer momento. Aliste es muy hospitalario, pero se nota una pobreza más profunda. En cambio, en Sayago un visitante siempre es recibido con una generosidad que impresiona.

PP: Ya has anticipado lo que te fascina lo dialectal, pero cómo lo gestionas al contar. Por ejemplo, si vas a Murcia, región que sé que frecuentas. Y, no sé si temes caer en algunos lugares comunes sobre los rurales que durante mucho tiempo han causado incomodidad o burla. Me refiero a los tópicos tan explotados en la comedia de figurón, un género que nunca decae. Nos puede venir a la mente *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1966) que, en un contexto de desarrollismo, a pesar de las exageraciones de este tipo de comedias nos ofrece una posición moral en la vida entonces moderna. Esta idea de repudiar lo propio, y el habla es algo muy escandaloso porque se nota mucho, ha estado y está muy presente todavía. Unas veces se reniega solo del origen, pero otras esto implica recusar el estigma de la pobreza, el control social... ¿Todavía hay renegados?

«Guti»: Pues el dialecto lo gestione igual que lo hago en Portugal. Al final, usar expresiones dialectales y meter párrafos enteros en dialecto del Noroeste en Murcia me conecta con su hablar panocho. El público entiende la profundidad de lo que cuentas porque les recuerda cómo hablaban sus abuelos; la homogenización lingüística llegó con los medios de comunicación, eso es evidente. Aun así, la reacción del público depende de cada espectador. Solo he tenido problemas de ese estilo con gente que ha «huido» del pueblo.

Recuerdo perfectamente una vez, en un pueblo pequeño del noreste de León, en una de esas vegas que suben hacia Valderaduey. Había mucha gente del pueblo disfrutando

y, entre ellos, tres señoras que estaban viviendo en Valladolid y que intentaban marcar una supuesta superioridad cultural. Desde el primer cuento empezaron a hacer comentarios feos sobre mi manera de hablar. Yo tenía menos tablas que ahora, pero seguí adelante. Y lo arregló un vecino: se encaró con ellas y les dijo: «¿Qué decís, si él habla como hablamos nosotros? ¡Y como habéis hablado vosotras hasta que os fuisteis a Valladolid!». Se lo dijo así, tal cual.

Al principio me pasaba mucho. En aquella época siempre aparecía «la beata» del pueblo en las veladas y yo la localizaba enseguida. Iba mucha gente mayor, porque los actos eran por la tarde. Ahora ya no porque con los horarios actuales, la gente más mayor no sale. Pero entonces sí, y siempre había una o dos que tenían que hacerse las ofendidas por lo que yo contaba. Las veía venir...

Yo creo que esa posición del público es importante, pero la generas tú. Si entras con cariño hacia lo que fueron el hambre o la necesidad, conectas enseguida. Muchas veces me han preguntado cómo lo hago, y siempre digo lo mismo: un agricultor del Prat de Llobregat cuenta y escucha igual que uno de Vegas del Condado, en León. Hablan de lo mismo, de la misma vida. Ahí están las recopilaciones y lo demuestran todas.

Por eso funciona tan bien cambiar de registro lingüístico. En Portugal me pasa constantemente. Hablo portugués bastante bien, pero cuandouento allí, uso el portugués para los nudos del relato y enseguida vuelvo al pachueco o al castellano más rural que pueda, y la gente lo agradece. La clave está en no dejar huecos.

Como voy mucho a Murcia, ya controlo muchas palabras que puedo usar. Si digo *sobrao*, que es fundamental, sé que allí pueden llamarlo cámara, doble, *fallao* o quintal. Ya conozco esas equivalencias según donde cuente. Recuerdo una vez en Granada, en un club de jubilados: terminé de contar *La nana del marido ausente* y, justo al acabar, se me acercó una mujer y me cantó una de las nanas más hermosas que he escuchado nunca. Estábamos en el mismo registro emocional.

Mi manera de contar ahora tiene muy presente que mi público ya no lo vivió; como mucho, lo recuerda. Y, a veces, tengo que creárselo. Yo digo siempre: «Os voy a crear la necesidad de haber tenido un pueblo». Y me funciona. Cuando veo que el público es profundamente urbano, muy contemporáneo —un grupo de treintaños, madrileños en masa—, lo que hago es eso: si no tuviste pueblo, voy a conseguir que desees haberlo tenido. Porque generar esa energía es precioso.

PP: Esa es la labor del comunicador. Teuento una anécdota de mi infancia que creo puede ofrecer la medida de lo que todavía se mantenía en los años 80 del siglo pasado. Se muere el abuelo de una amiga mía y vamos a la casa donde se velaba, la del señor Celestino. Me dio mucha impresión porque era manco, y le tenían los muñones en la posición de manos sobre el pecho. Yo me asusté un poco y me fui corriendo, diciéndome: «No quiero verlo». Nos mandaron a la casa de las vecinas a jugar.

Estábamos allí, jugando al parchís, niñas de once, doce, trece años... Y tú sabes que a los velatorios va gente, aunque no tenga trato con la familia; en el pueblo iba todo el mundo. De repente, entra una señora a voces, preguntando en la casa de al lado si esa era la casa del muerto. No sabía ni dónde vivía. Y la dueña de la casa le grita: «¿Qué va a ser aquí la casa del muerto? ¡Es la de al lado! ¡Parece mentira! ¿Eres de este pueblo y no sabes cuál es la casa del muerto?» Todo a gritos, así, como discutiendo.

Nos quedamos allí, sin trauma ni nada, y seguimos dándole al cubilete hasta que nos llevaron a cenar. Nos dijeron: «Chicas, ya es hora de ir a casa, que se preocupan vuestras madres. Mañana vais al entierro si queréis». Todo sucedía con una naturalidad que ahora nos parece extraña. Eso era un pueblo sin romantización de ningún tipo. No íbamos a

un tanatorio, veíamos una esquina y entrábamos en una sala, aunque ahora ya es así. Lo llamativo de tu discurso cuando narras es eso, la naturalidad. ¿Recuerdas historias de difuntos? Te pregunto esto porque hemos olvidado esa relación estrecha con los que nos han acompañado y nos dejan permaneciendo en los recuerdos. Me gustaría oírte contar historias de fantasmas.

«**Guti**»: Me acuerdo perfectamente de algunas de las sensaciones que tuve. Todos los niños de Santa Cristina, porque yo en mi infancia estaba ligado a la casa de mis abuelos, íbamos a ver a todos los muertos del pueblo. Si había pasado algo trágico, como Naricha, que estaba hinchado porque se ahogó en el río, nos decían: «Tenéis que ir a verlo». O el señor Santiago, que se quemó la cara por dormirse encima de la lumbre: «Tenéis que ir a verlo, que está quemado».

Recuerdo muy bien a mi tía Pepa. Se había muerto un pariente, primo de mi tía abuela. Yo no llegaba a acercarme, y ella me subió al regazo, me cogió la cabeza y me dijo: «Bésalo, que es primo». Fue la primera vez que tuve que besar a un primo muerto. Siempre hemos amortajado nosotros, y me cuesta mucho dejar que nadie toque los muertos de casa. Cuando ha surgido otra oportunidad, siempre hemos sido nosotros quienes hemos hecho los rituales. Por ejemplo, mi madre sufrió un accidente y no me dejaron acercarme, pero en otros casos sí. Incluso el otro día, en Villamayor, Salamanca, mientras contaba cuentos, dediqué más de una hora a historias de velatorios, difuntos y amortajamientos. Algunas eran mías, otras escuchadas, pero todas encajaban con lo que quería transmitir. El vínculo con la muerte es algo profundo, aunque hoy casi nadie lo entienda.

Para mí, una despedida sin abrazar, besar o tocar no tiene sentido. Cuando murió mi madre, tuvimos que abrir la caja veinte o treinta veces para que cada familiar pudiera despedirse. Lo más impactante fue cuando murió un tío de mi padre, hace unos tres años. Mi prima, al día siguiente, nos mandó al *chat* de primos una foto de su padre... en la caja. Para que tuviéramos un recuerdo de él. Hoy esto sería tabú, pero para nosotros siempre fue parte de la costumbre y del respeto.

2.4. Folklore y folklorismo

PP: Se ha producido un sesgo en la percepción del folklore al tratarlo como algo inmutable, encerrado en una especie de urna de esencias fijas y en un encuadre topográfico restrictivo (Martí i Pérez, 1996). Esta visión no reconoce que el folklore está vivo y en constante transformación. La iniciativa de los diversos grupos de coros y danzas, en su momento, tenían un propósito válido, aunque su aplicación reforzó esta idea rígida y, por lo que cuentas, la sigue reforzando.

Existen excepciones notables, como Agapito Marazuela, una persona excepcional y avanzada en su enfoque, que demostró que es posible trabajar el folklore de manera creativa y dinámica, incluso dentro de limitaciones personales, que no fueron pocas. A su discapacidad se suma la depuración cruelísima que el Régimen hizo de su persona. Sin embargo, se obvian estos casos y se elige seguir asociando el folklore con esencias inamovibles. Por fortuna se está haciendo una revisión como la de Marazuela (Martín Merino, 2019) que demuestran que el monodiscurso es una falacia.

Como nos recuerdan Rafael Huertas y Carmen Ortiz ya casi en este siglo (1998: 161), el folklore ha sido utilizado como un instrumento legitimador, capaz de otorgar al sistema una continuidad orgánica y atemporal, más profunda que la proporcionada por la historia. Bajo la ideología fascista del Movimiento, el «pueblo» se concebía, qué ironía, como el depositario de cualidades esenciales y espirituales. Ciertos elementos de la cultura popular —principalmente música y lírica— eran reinterpretados como tradición

inventada. Esta reconfiguración permitía que la cultura popular sirviera para objetivos ideológicos y sociales, como fomentar la cohesión grupal, reforzar la pertenencia a determinados colectivos y transmitir creencias, valores y normas de comportamiento. Lo extraño es que para muchas personas el folklore, convertido en folklorismo, sigue usado con la misma dinámica del periodo nacionalcatólico.

«Guti»: Para que el folklore se viva de verdad, es necesario un discurso que lo sustente; de lo contrario, se reduce a folklorismo, carente de profundidad y capacidad de transformación. El verdadero problema del folklore es que siempre ha sido un arte hecho por quienes no querían hacer arte. Cuando yo tenía quince años, Coros y Danzas era un lugar donde nos juntábamos todos los niños «mariquitas». En definitiva, era un espacio seguro donde disfrazarte y hacer piruetas era aceptado. Sin embargo, ese espacio carecía de la profundidad que aprendí más tarde en Bajo Duero, donde las cosas venían de un conocimiento basado en la investigación.

Hoy, con las grabaciones y vídeos de los viejos al alcance de todos, cualquier disciplina artística exige un discurso. El folklore tradicional, ese que se marcó después de la Guerra Civil, siempre ha trabajado sin él. Por eso creo que hay que crear desde el análisis y el conocimiento, y desde ahí empezar la creación. Ese es, para mí, el punto clave.

Todos los grupos de la Sección Femenina, los Coros y Danzas y sus herederos, continúan siguiendo el discurso fundacional de Pilar Primo de Rivera con el *Cancionero de la Falange*: «Hagamos cantar a España con la misma voz». Esta visión homogeneizadora, ligada al nacionalismo más casposo, transformó el folklore en un instrumento rígido y estetizado, y hoy mantener esas prácticas resulta una aberración frente al conocimiento que tenemos de la tradición viva.

El problema se agrava con la mercantilización del folklore donde asociaciones culturales y ONGs facturan millones, y los grandes espectáculos se montan con sedas, adornos y vestuarios comprados, distorsionando la proclamada «autenticidad». La tradición real era mucho más humilde, pues muchas mujeres llevaban un simple hilo de cuentas y la perfección estética no existía. En Aliste cuentan que la «tía Corales» de Nuez se ahogó al beber agua en la fuente por el peso de la plata que llevaba al cuello. Pero lo cierto es que la gran mayoría de las mujeres, el 99,9 %, apenas llevaba un hilo de cuentas, o como mucho dos, con algún relicario. Hoy en día la cosa ha cambiado y creo que en gran parte tiene mucho que ver con el negocio que rodea la tradición.

Esta construcción de un folklore idealizado, unido al capital y a la burocracia cultural, sustituye la experiencia y la práctica comunitaria por un folklorismo al servicio del negocio, se desvirtúa la memoria y la vivencia auténtica de la cultura popular. Y vete a decir en Zamora que el *Bolero de Algodre* es una invención...

PP: Sin embargo, hay un movimiento, desde luego muy minoritario, en el que el folklore de una forma más natural o menos conducido tiene cabida.

«Guti»: Eso que está pasando ahora en Galicia con las foliadas ya lo vimos antes con los seranos, aquella movida que empezó en los 90. Es maravilloso. Yo he ido a muchos seranos. Una vez llegamos, pedimos turno para cantar y nos dieron el número setenta. ¡El setenta! Y tan tranquilos: «Estáis después de las *pandereteiras* y no sé quién más». Porque aquello empieza a las ocho de la tarde y dura hasta las seis de la mañana: *pandereteiras*, gaiteros, bailadores... Sin parar. Y eso es lo que hay que hacer.

En Galicia con las foliadas y aquí con iniciativas como la noche en danza. Incluso Bajo Duero, después de años, ha vuelto a salir a rondar. En todas las fiestas de Zamora los llaman para cantar por las calles, parar en la puerta del ayuntamiento, seguir por la calle

de santa Clara. Eso es lo que necesitamos. Por eso me encanta ir también a Murcia. Allí está el mundo de los auroros, de las cuadrillas... Las cuadrillas de la Vera, de Villanueva de la Vera. Y en Ávila están las cuadrillas de la Sierra. Todo ese ambiente tan inclusivo, tan de disfrutar, donde siempre aparece alguien que dice: «Esto es lo que me enseñó mi abuelo» y se vive y los jóvenes se enganchan.

Ahora estoy enamorado de un grupo de la Vera que se llaman Los saltavigas. Son chavales que no llegan ni a los 18. Y canta con ellos Mari, una mujer de un pueblecito que los ha adoptado como una madre gallina: los ha llevado a escuchar a los viejos que aún cantaban. Y si los oyes... El día del Peropalo, por la noche, se ponen a tocar y logran que todos los chicos que estaban en la verbena del reguetón se vayan a la plaza a cantar pandereta con ellos. Eso es increíble.

Lo mismo he visto en Murcia, en la fiesta de las cuadrillas donde el baile del viernes por la noche reúne a trescientas parejas a la vez. Eso sí que es tener una masa crítica buena. Y cuando eso pasa, ya empiezan a fijarse en los detalles: que si el adorno que hacía Manolo Sánchez, que si la desafinación bonita, que si la cuarta que meten... Eso es importantísimo.

Aquí en Castilla y León eso todavía es rarísimo. Hay cosas, pero muy puntuales y casi siempre ligadas a fiestas o a grupos de amigos concretos.

2.5. Repertorios y temas. La utilidad del cuento

PP: ¿Cuál es tu espectáculo favorito de los que tienes ahora mismo?

«Guti»: Creo que mi espectáculo favorito es Historias del Filandar. Son mis cuentos, los de siempre, a los que les puse ese nombre porque había que llamarlos de alguna manera. Ese repertorio de unos veinte relatos es, sin duda, lo que más disfruto cuando tengo un público que sabe escuchar. Ahora bien, si el público es bueno, Cuando Dios Andaba por el Mundo funciona de maravilla.

Y cuando es público joven—muy joven, incluso adolescentes—entonces Lobadías es imbatible. Los cuentos de lobos conectan a un nivel que todavía me sorprende. Te pongo un ejemplo. Lo conté para un intercambio entre un instituto de Burgos y otro de Cantabria. Los profesores me llamaron porque había un alumno muy *fan* y querían que contara cuentos. Les dije que solo iba si los chicos lo elegían entre varias actividades; no me gusta actuar en institutos cuando el público está ahí «cautivo». Pues bien, entre ver estrellas y escuchar cuentos de lobos, votaron por los lobos. Y funcionó. Lo repetí en Málaga para un colegio de monjas: las niñas, boquiabiertas; las profesoras me dijeron que menos mal que no habían venido las monjas, porque allí había hablado de violación, aborto... de todo. Y es que esos temas forman parte del cuento, de la tradición y de mi trabajo —al fin y al cabo, me dedico también a gestionar ayudas por daños de lobos—, así que tener un espectáculo donde puedo condensar todo lo que he escuchado sobre ellos es un verdadero lujo.

PP: En los 80 yo llegué a conocer las batidas de lobos y al lobo expuesto o, más bien, ajusticiado por sus fechorías, en la plaza. Además, hay una foto fabulosa de Almeida que se publicó en *La Opinión de Zamora* y la tengo grabada en la cabeza. El lobo era el enemigo —y, bueno, lo sigue siendo—, lo que pasa es que ahora se ve de otra manera o ese discurso no es el único.

Mi abuela también me contó una historia con lobo. Ella era de Villamor de Cadozos. Volvía del campo y decía que notaba la presencia del lobo; me aseguraba que sintió más miedo entonces que la vez que vio a la Rampalla —que debía de ser algún animal fabuloso, no sé exactamente qué era, pero algo así como mitad mujer y mitad

ave porque se aparecía volando. Me decía: «Daba más miedo la presencia del lobo sin verlo; luego vi sus ojos en la oscuridad como brasas encendidas, cómo me seguían, y tuve muchísimo miedo».

Yo, de pequeña, recuerdo perfectamente cuando me decían «¡Qué viene la Rampalla!» y aquello imponía, más que el coco y que cualquier cosa. Pero, aun así, para mi abuela Caridad, el miedo verdadero era el del lobo. Y esa sensación de terror ante el lobo, aunque yo no lo viviera, la tengo metida en el cuerpo por su relato y por la gente que sí lo vio.

«Guti»: Cuando trabajábamos con los lobos del Centro del Lobo de Robledo³ —los que están en cautividad—, la primera camada llegó a Zamora con apenas unos días de vida. Se trabajó con ellos durante meses: la veterinaria convivía con los cachorros para impregnarlos, para que su estructura social dependiera de ella. No es amaestrarlos, es convertirse en su «loba madre» para que, dentro de la cautividad, el grupo funcione y pueda mostrarse al público sin problemas.

Cuando las lobas ya tenían cinco o seis meses, que eran cachorras grandes, íbamos mucho a jugar con ellas: parte de su educación era esa interacción. Yo tengo vídeos y fotos preciosas, todos revolcados por el suelo, la loba encima... El macho de aquel primer grupo se llamaba Atila. Y fíjate que, unos días antes de que atacara al cuidador principal —tuvimos incluso que sacarlo con un helicóptero—, Atila se me encaró. Yo estaba tirado en el suelo jugando con las lobas y, de repente, se puso rígido. No gruñó ni nada, solo me miró con esas dos brasas de ojos... lo que decía tu abuela. La veterinaria solo repetía: «Levántate, levántate, no le des la espalda». Fui saliendo poco a poco del cercado y pasamos un mal rato, porque lo vimos venir.

Ese tipo de presencia es muy obscura, inquietante. Y te digo una cosa. Si tú te vienes conmigo a la Sierra de la Culebra a dar un paseo, y no te aviso de nada, pero el lobo está cerca... lo sientes. Igual que lo siento yo. Esa presencia se nota.

A mí no se me olvida una vez que estaba en una ladera de la Sierra. Trabajaba en mi proyecto de fin de carrera y me tiraba ocho horas diarias andando por allí y, de pronto, físicamente, se me levantó la coleta. Tuve el pelo erizado y una contracción en la espalda, ese dolor de susto que te deja temblando como cuando frenas de golpe con el coche. Me costó muchísimo salir de allí. Bajé y le dije al guarda: «Creo que el lobo...». Y me dijo: «Sí, está allí, pues la paridera está justo ahí». Yo no lo sabía y, sin embargo, lo sentí. Ese momento no se me va a olvidar nunca.

PP: ¿Cómo compaginas la ingeniería forestal con la narración? He visto que también trabajas en artículos de divulgación y otros trabajos de corte etnográfico como *Restauración de arquitectura popular en el parque natural del Lago de Sanabria*. ¿Cómo casa ese trabajo de restauración a las personas, o a las pocas personas, que habitan el territorio con la administración para la que trabajas?

«Guti»: En la gestión del medio ambiente, ya en los años 2000 empezamos a comprender muchas cosas mejor. Cuando llegó la Ley de Patrimonio de la Diversidad y se empezó a hablar de conocimientos tradicionales sobre el medio, en realidad todo eso venía del trabajo que habíamos iniciado años antes. El medio que gestionamos y que tenemos que conservar es el que la gente ha usado y ha entendido toda la vida.

³ El Centro del Lobo Ibérico de Castilla y León «Félix Rodríguez de la Fuente» es un espacio educativo y de dinamización socioeconómica integrado en el Plan de Conservación y Gestión del Lobo en la comunidad autónoma. Se encuentra en el noroeste de la provincia de Zamora, dentro de un monte de utilidad pública de la localidad de Robledo de Sanabria (Puebla de Sanabria), y ocupa una superficie de 21 hectáreas.

Por ejemplo, cuando estuve en Sanabria hicimos un trabajo enorme con los caños de agua. Son esas canales que recorren las laderas, recargan los acuíferos y hacen que el agua salga en los fondos de los valles. En la alta sierra, por encima de los 1.800 metros, hay decenas de kilómetros de estas redes. Y todo eso lo aprendí tratando con la gente mayor, entendiendo cómo lo utilizaban. A partir de ese aprendizaje se pudieron hacer muchas obras. La etnografía la usamos muchas veces para acercarnos a la gente.

Para los vecinos, arreglar un molino, un horno o una fragua tenía un valor enorme. El Parque Natural, para ellos, era lo que les ponía límites: que no deja cazar, que no deja pescar, que no deja construir... Pero si ese mismo Parque Natural te arregla el horno de tus padres, la percepción cambia. ¿Cómo lo explicábamos? Pues que era «para el turismo». La verdad es que nunca se abrieron los molinos ni los hornos; se les puso un cartel y ya está. Pero para los vecinos eran importantes. Eso es lo que contaba.

Por eso digo que la etnografía fue una herramienta fundamental. Y ahora, en mi última gran decepción ha sido por el lince. Este no ha entrado en Zamora; me lo encargaron a mí y no fui capaz. Pero me eligieron no por saber de mamíferos, sino por mi capacidad para tratar con la gente, hablar con los alcaldes, los ganaderos, los cazadores... Mi trabajo en la Consejería de Medio Ambiente [Vivienda y Ordenación del Territorio] siempre ha estado muy ligado a las personas, al paisanaje. Y claro, después de tantos años, uno también se quema.

Ahora mismo, por ejemplo, en Zamora ha vuelto el oso. Y el águila imperial, que llevaba más de cien años desaparecida, tiene hoy muchísimos nidos. A estas especies les ha ido de maravilla que los pueblos se vacíen. Muchas veces la presencia humana es la razón de la desaparición o la recuperación de las especies. En cambio, otras, como las águilas perdiceras, están desapareciendo porque con el abandono del monte se pierde la viña, el trigo, la huerta... y con ellos la tórtola, la paloma, la perdiz o el conejo.

El urogallo también está desapareciendo, en parte por problemas genéticos, pero sobre todo porque aumentan los depredadores. Antes había alimañeros; en Sanabria había quien vendía cuatrocientas pieles de marta al año. Eso te dice que martas había muchas. Ese tipo de conocimiento local es importantísimo y lo hemos ido perdiendo.

PP: ¿Cómo afrontas la enseñanza de la narración en tus talleres, teniendo en cuenta que hay cosas que se pueden enseñar, pero que el «don para contar cuentos» parece algo más difícil de transmitir?

«Guti»: Cuando das cursos para profesionales, la cosa se complica mucho. En espacios como el de Pep Bruno en los festivales de Guadalajara —a donde voy la semana que viene— la exigencia es alta. Creo que me llaman porque, dentro del mundo de la narración, somos muy pocos los que trabajamos la parte del que escucha. La narración contemporánea va por otros caminos, pero es importante estar presente en foros de docencia para explicar de dónde viene la narración tradicional, cómo pensaba un narrador tradicional y cómo funciona el cuento tradicional.

Y, hablando de creación, más allá de las colaboraciones también me han pedido poesía o textos propios. Suelen ser encargos, pero esos encargos te abren vías que quizás no explorarías por tu cuenta. Por ejemplo, en una antología de reflexiones contra el maltrato, me vino a la cabeza una mujer de Sanabria que me dijo literalmente que el primer día de su vida en que no la habían pegado fue cuando murió su marido. Su padre le había pegado toda la vida y después su marido. Es algo terrorífico. Ese testimonio me sirvió para escribir unos versos. Cosas así te obligan a reflexionar y te dan material muy potente.

Ahora estoy trabajando en algo que me entusiasma. Hago documentaciones etnográficas para creadores y compañías artísticas. Estoy colaborando con una compañía

de danza española contemporánea, Compañía Proyecto Danza Cristian Martín para hacer la documentación histórica de un espectáculo que se llama *Danzante*. Me piden historias, grabaciones, artículos, materiales tradicionales de primera mano para sus procesos creativos. Ya con otro bailarín, Daniel Doña, ganamos un Max.

Es precioso ver cómo funciona. Les envío vídeos de mujeres de Sayago bailando el charro, grabaciones antiguas, cuentos míos, láminas del *Cuaderno de últimas voces...* Y con ese material empiezan a crear. El otro día, por ejemplo, le mandé cincuenta grabaciones musicales y no le gustó ninguna; pero gracias a eso terminó entrando en la colección de García Matos, escuchó la *Pascua de Burgos*, y ahora van a montar un espectáculo entero con un cuento mío sobre un «mariquita de Toro», el baile bolero y esa pieza burgalesa. Ese tipo de trabajos, ahora mismo, me parecen una maravilla.

PP: Escuchando lo que dices debo preguntarte por la manera en la que introduces en tus cuentos tu posición moral o tu forma de estar en el mundo.

¿Crees que hoy se exige a los artistas y a los personajes públicos una moralidad rígida, casi anglosajona o protestante, donde las heroínas y los héroes deben ser figuras perfectas? Tu Tomasa no es precisamente un dechado de virtudes o, al menos, no tiene las que están sancionadas socialmente. ¿Cómo ves esa distancia entre esa moral más estricta y la visión tradicional de los pueblos, donde muchas cosas se toleraban —a veces por pura necesidad— y donde la cultura católica generaba otro tipo de flexibilidad social?

«**Guti**»: Yo creo que mi posición moral en los cuentos aparece, sobre todo, cuando creo al héroe. Ahí es donde realmente me sitúo. Para que una historia funcione, casi siempre debe haber un héroe o una heroína y, en mi caso, suelen ser mujeres.

Cuando alguien me dice que mis cuentos de mujeres son un cliché, siempre respondo que no. Mis mujeres engañan a los curas, engañan a los maridos, se ríen de todo el mundo y, al final, se llevan el gato al agua. Esa es la posición que tomo de respecto a mis protagonistas. Como he trabajado sobre todo con cuentos contados por mujeres, es natural que el enfoque esté algo sesgado hacia ahí. Un ejemplo claro es *La nana del ausente*, que es el engaño máximo. La protagonista engaña al cura, se queda con el dinero, se burla de él... y yo me coloco a su lado sin dudarlo. Esa es la postura que adopto. Y lo curioso es que esto me va saliendo de manera natural; el otro día, a raíz de una conversación, me hizo mucha gracia darme cuenta de ello.

La concepción de la sexualidad —especialmente la sexualidad extramatrimonial— entre las mujeres de principios del siglo xx, por ejemplo, en Aliste, estaba a años luz de lo que vino después. Una mujer me contaba que acostarse con un mozo no estaba mal visto; lo que sí estaba mal visto era quedarse preñada y que él luego no quisiera casarse contigo. La aberración estaba porque se había comprobado que podía tener hijos. Pero la falta era suya, no de la moza. Como decía el gaitero de San Martín: «Me casé muy bien, que me trajo dos hijos y jata. El mayor ya me araba». Esa era la lógica social.

Otra cosa de la que quería hablarte es de cómo evolucionan los cuentos. Cambian contigo. En el cuento *El molino*, por ejemplo, a raíz del genocidio de Gaza, me sorprendí escuchándome hablar —siempre en mi tono— de la diferencia entre un cura del Antiguo Testamento, colérico y salvaje, que grita: «¡El demonio entra en los pueblos por la cara de las mujeres, ahí moráis todas condenadas!», y un cura Vaticano, más preocupado por organizar procesiones donde el hisopo nunca va demasiado lejos del cepillo. Esa reflexión y me surgió ahora; antes no estaba.

Al final, siempre acabo manifestando una posición, aunque sea desde ese lugar mío que está entre lo narrativo y lo reflexivo. Y otra cosa que hago, aunque no esté bien vista entre los narradores —y no pienso renunciar a ello— es cerrar los cuentos con

una reflexión profunda. Esa es mi manera de contar, aunque ahora lo guay es no tomar posición.

PP: La narración es una categoría artística, pero no es una categoría ajena al mundo como terminas de señalar. Entiendo que, por tu situación personal que no te obliga a vivir de ella, tienes bastante libertad para expresarte como consideres, incluso ante los diversos *lobbies*, es decir, en español ante los grupos de presión por intereses que no necesariamente se encaminan al bien común.

Hemos adoptado modelos de héroes ajenos a nuestra tradición, aunque muchas veces resultan figuras rígidas e incluso aburridas. Lo vemos hasta en los villancicos de Navidad donde hemos sustituido los celos de José, no olvidemos que estamos ante una paternidad subrogada, o la escatología por algo tan soso, insulso y pacato, y me quedo corta, como *White Christmas*. Nos olvidamos o simplemente no queremos recordar que existe una cultura modal —la de las normas— y otras formas culturales más vivas y matizadas. ¿Cómo afecta eso a tu manera de narrar?

«Guti»: Fíjate que esto me ha pasado este año incluso con los cuentos de lobos, me ocurrió en un festival. La programadora me dijo: «Me gustaría que contaras lobos, pero tengo miedo de que resulten muy proganaderos». Y pensé, hombre, si no tolero que los ayuntamientos de Vox o del PP me condicionen a la hora de contar cuentos de la posguerra, ¿cómo voy a permitir que vosotros me impidáis plantear al público que estar a favor del lobo, a veces, es una postura cómoda, urbana y facilona?

Porque ahí está el ganadero al que, el día que entra el lobo, le mata treinta ovejas. Ovejas que son el resultado del trabajo de selección genética de su familia durante generaciones.

Ahora, en según qué ambientes, hay más miedo a lo que digas que a lo que cuenten. Hay que tener muchísimo cuidado con eso.

Hace poco me di de baja de un *chat* de narradores en el que discutían sobre «la manera correcta» de contar Caperucita. Las propuestas eran acerca de cómo hacerlo sin que sea procaz, sexista o heteropatriarcal; que si en vez de matar al lobo habría que reeducarlo; que si la niña podría ser una loba; que si Caperucita debería ser salvaje en vez de tímida... ¡Por favor! En primer lugar, no han entendido de qué va esto de contar cuentos; en segundo lugar, no han entendido de qué va el cuento; y, por último, no entienden lo importante que es para un niño tener herramientas para desarrollar la imaginación y aprender a enfrentarse a los peligros reales de la vida. *Caperucita* va de eso, de que las cosas no siempre son lo que parecen y de cómo la inteligencia puede imponerse a la brutalidad.

Claro, con el clima que hay ahora, a veces me veo midiendo qué cuento. Por ejemplo, cuando narro que «el cura llevaba una bolsa de piel de gato», he visto festivales donde eso ya incomoda. Tengo un cuento libanés —que yo sitúo en el pueblo de mi bisabuelo, San Pedro de Zamudia— que me sirve muchísimo. Habla de un niño pastor que le pide a Dios convertirse en cordero porque ve lo felices que son. Dios, que es muy bueno, lo convierte en cordero. Entonces llegan los frailes del convento buscando niños para llevarse y solo encuentran un cordero que se les arrima. Y ahí cuento cómo se mata un cordero, cómo se despelleja, cómo se le revuelve la lengua... Es un cuento muy macabro. Después me regodeo en cómo hacen las tajadas, cómo lo meten en el horno, cómo lo sacan y cómo se lo comen los curas gordos. Y encima remato diciendo: «Esto es lo que les pasa a los niños que creen en Dios, que se los comen los curas o les fastidia la familia».

Pues bien, he tenido broncas en festivales, pero no por lo anticlerical —que sería lo lógico— sino por los animales: «¿Cómo puedes recrearte en eso? Es que somos

veganos». Y yo pienso..., bueno, pues muy bien. ¿Y qué? Si queréis, os cuento que en vez de un cordero era una zanahoria que vivía feliz detrás de otras zanahorias. ¿Comprendes?

Yo tengo una piel de lobo auténtica para Lobadías, que uso cuando hago el espectáculo en institutos. Es una piel legalizada de un lobo atropellado y la uso como parte del montaje. La diferencia entre contar el cuento y, al final, colocar la piel a mis pies es enorme. Yo no interactúo con ella durante la narración. La tengo a un lado, doblada, y solo la pongo en el suelo al terminar. Cuando los chavales se acercan a tocar la piel, es algo que no se les va a olvidar en la puñetera vida. Es un recurso educativo poderosísimo. Que puedan ver las patas, las uñas, el morro, los bigotes, el hueco de los ojos... Es muy profundo, impacta muchísimo. En Lobadías funciona de manera perfecta. Quiero que se queden con la idea de que este bicho no es terrorífico, es un animal con su instinto, pero sí lo son sus actos, y que eso lo tienen que entender.

Cuando conté ese cuento en Extremadura, la directora del festival me felicitó: «Has hecho que muchos salgan dándole vueltas a la cabeza», me dijo.

He tenido pequeños desencuentros. Por ejemplo, una vez, sí, un señor en Ávila me dijo: «Tiene usted la boca muy sucia para hablar de la Falange». Fue hasta gracioso. Pero jamás he tenido problemas por lo que la gente pensaría que daría problemas como con las madres por la violencia que hay en los cuentos infantiles. No ha pasado de algún comentario suelto. Pero, vamos, yo no me apeo de mi idea, pues un cuento infantil sin un muerto, sin un descuartizamiento, sin algo impactante que muestre los peligros de la vida carece de sentido.

3. CODA

El diccionario de la RAE define la palabra reminiscencia como «Hecho de venir a la memoria lo que está lejano en el tiempo o casi olvidado». Esta palabra define bien la buena jera que hace «Guti». Además, el adverbio en la definición nos indica que hay esperanza frente al olvido. En cualquier caso, tampoco conviene dar a esto tintes dramáticos. Si se llegaran a olvidar los recuerdos que están latentes porque no haya un contador que los haga presentes, siempre tenemos los recursos de la antropología y de la historia para el rescate. Una es una disciplina joven y la otra antigua, pero que se desafían mutuamente para entender la noción de tiempo en las diversas culturas (Dacosta, 2019; González Alcantud, 2019). Asumir que la trandisciplinariedad entre la antropología y la historia es óptima, sin necesidad de que una fagocite a la otra, nos conecta con las archiconocidas palabras de Edward Evan Evans-Pritchard desoídas en la academia británica:

Maitland ha dicho que la antropología debe escoger entre ser historia o no ser nada. En el sentido en que he venido discutiendo el problema, que creo que es el mismo que en él se expresa, acepto la sentencia, aunque solamente si puede también invertirse —la historia debe escoger entre ser antropología social o no ser nada—, y estoy convencido de que Maitland hubiese aceptado la condición (2006: 80).

La clave para lograr un diálogo fructífero entre ambas disciplinas reside en articular la diversidad de fuentes documentales con la oralidad, una fuente que ya ha dejado atrás el estigma de su supuesta subjetividad inherente (González Alcantud, 1992). Ambas pueden ser manejadas para transformarlas en un producto literario que florece por un individuo que maneja el lenguaje, la materia prima. Tampoco podemos olvidar que el lenguaje es un producto histórico y, como tal, está sujeto a transformaciones (Sapir, 1981: 169 y ss.).

Siguiendo *Vaciar una casa*, aparte de leer al entrevistado, he hecho algo que no suelo hacer, que es detenerme con interés en muchos de los comentarios que su relato propiciaba en su comunidad de seguidores. El grupo participante generaba, bajo su liderazgo indiscutible, significados compartidos y una visión común basada en experiencias colectivas. Tal vez ahí esté lo visceral que decía «Guti» en el origen de este hilo en Facebook. También que la estampa de un huérfano cerrando la casa de sus padres propicia la empatía, es decir, que hay una «convergencia simbólica» como diría Ernest Bormann (Prat Ferrer, 2006: 29). En la cibercomunidad los mensajes electrónicos adquieren sentidos especiales que solo los propios integrantes pueden interpretar, más allá de su significado literal para un observador externo. Los que lo han escuchado contar y lo leen, que eran muchos, controlan su jerga y van más allá del sentido literal del texto que leían. Creo que muchos ciberlectores comparten su contexto, que vamos a denominar rural y tradicional, y con otros tal vez haya logrado el éxito que este contador de historias busca conscientemente, que es el haberles «creado la necesidad de haber tenido un pueblo».

José Luis Puerto con la sensibilidad y el amor con el que trata la tradición en su obra *Veladas campesinas de invierno en el ámbito leonés* (2024), hace un bonito recorrido por lo que han sido los filandones, si elegimos la voz preferida en la provincia de León, hasta su «agonía y muerte». Si este narrador sigue mimando y haciendo crecer un espectáculo que de llama Historias del Filandar que funciona desde hace más de veinte años y que recicla elementos de las antiguas reuniones nocturnas del oeste de Zamora donde se hilaba, se cantaba y se contaban historias que conservaban la memoria colectiva, los saberes, las palabras, los recuerdos y las fabulaciones de los narradores antiguos todavía tienen, aunque pequeño, un espacio para calmar nuestras zozobras y compartir risas.



«Guti» y Pilar Panero en el vestíbulo central de la Facultad de Filosofía y Letras la tarde del 3 de junio de 2025. La fotografía la tomó Elisa Diago Barbudo. Detrás está la obra

de Bettina Geisselmann titulada *Wieder-Vereinigung (Reunificación)*. Sobre este montaje Sabine Geck, Profesora Titular de Filología Alemana en la Universidad de Valladolid hasta su jubilación en 2023, ha escrito para la web de dicha facultad:

La memoria de la unión, unificación o re-unificación surge de la carpeta de los recuerdos, recogidos en periódicos ya amarillentos, para convertirse en ramificaciones casi orgánicas, pero que forman una unidad.

Lo que nos une y lo que nos separa está ahí –formando un entramado de múltiples conceptos desarrollados y vueltos a enrollar por muchas manos afanasas– para dar forma a un concierto al que contribuyeron en su día, perfilando los pros y los contras de la unificación, las voces de políticos, periodistas, escritores y del llamado «pueblo».

Contemplamos atónitos, extrañados, con una sonrisa y con preocupación, este pasado ya concluido (?), pensando en nuestro presente, a la espera de convertirnos en pasado también, y en otra obra de arte quizás.

Creemos que la idea de esta obra de muchas maneras está conectada con la de nuestro entrevistado.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D titulado El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). David Mañero Lozano (Universidad de Jaén), IP.

BIBLIOGRAFÍA

- BIENES, Yapci y CHECA OLMO, Francisco (2022): «La poesía oral improvisada, un fenómeno multifuncional», *Gazeta de Antropología*, 38(1). <https://doi.org/10.30827/Digibug.72372>
- CALLES PÉREZ, Agustina y RAMOS GARCÍA, Carmen (2010): *Indumentaria tradicional en Sayago*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo».
- COTERA, Gustavo (1999): *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»-Caja España, Zamora.
- DACOSTA, Arsenio (ed.) (2019): *Antropología e Historia. Intersecciones teóricas*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan (2006) (1964): *Ensayos de Antropología Social*, Madrid, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1992): «Historia y antropología. De la teoría a la metódica pasando por las fuentes», *Gazeta de Antropología*, 9. <https://doi.org/10.30827/Digibug.13660>
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.) (2019): *El rapto de la historia. Introducción a un debate con la antropología*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2013): *Memoria e Historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- GOODY, Jack (2008) (1977): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal.

- GUTIÉRREZ, José Luis y RUIFERNÁNDEZ, Leticia (2021): *Cuaderno de últimas voces. Historias de la vida del Poniente y la Raya*, Plasencia (Cáceres), Papel Continuo.
- GUTIÉRREZ, José Luis y RUIFERNÁNDEZ, Leticia (2023): *Memorias en conserva*, Plasencia (Cáceres), Papel Continuo.
- HAVELOCK, Eric A. (1996) (1986): *La musa aprende a escribir Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- HAVELOCK, Eric (2013): «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- HUERTAS, Rafael y ORTIZ, Carmen (1998): «Folklore y franquismo», en *Ciencia y fascismo*, Rafael Huertas y Carmen Ortiz (eds.), Madrid: Ediciones Doce Calles, pp. 161-179. <http://dl.handle.net/10261/336355>
- LAZAGA (1966): *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ*, España, Pedro Masó Producciones Cinematográficas [1h 39min, largometraje].
- MARTÍN FERRERO, M.^a de los Ángeles (1997): «Cofradía de Ntra. Sra. Virgen del Castillo en Fariza de Sayago (1613-1997)», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, pp. 537-582.
- MARTÍN MERINO, Lidia (2019): *Agapito Marazuela, la estatua partida*, España, La Jéete Films [1h 20min, documental].
- MARTÍ i PÉREZ, Josep (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- ONG, Walter J., (1982) (2016): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PIORNO BENÉITEZ, Ángel (2021): *Diccionario del habla de Sayago. Léxico y expresiones coloquiales del dialecto zamorano*, Las Rozas (Madrid), Ediciones espontáneas.
- PRAT FERRER, Juan José (2006): «Internet, hipermedia y la idea de comunidad», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3, septiembre-diciembre, 38 pp. <http://hdl.handle.net/10017/19612>
- PUERTO, José Luis (2024): *Veladas campesinas de invierno en el ámbito leonés*, León, Instituto Leonés de Cultura.
- SAPIR, Edward (1981) (1921): *El lenguaje*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

