

Cuentos y comunidades: narración oral en la Toscana de ayer (y también de mañana)

Stories and communities: oral storytelling in Tuscany of yesterday (and also of tomorrow)

Fabio MUGNAINI

(Università degli Studi di Siena)

mugnaini@unisi.it

<https://orcid.org/0000-0003-2083-5892>

Este artículo está dedicado a la memoria del amigo Florio Carnesecchi, 1951-2025.

RESUMEN: Este artículo versa sobre la tradición oral en la Toscana campesina, ricamente documentada desde el siglo XIX hasta finales del siglo pasado, basándose en una etnografía de la performance narrativa. Con esta se pone en evidencia la figura de la narradora/narrador, que desempeña un papel importante en cuanto a la construcción de redes comunicativas y de sociabilidad, compensando el aislamiento de las familias que habitaban en asentamientos dispersos. Contar y tejer relaciones sociales confluyen en la misma performance narrativa, transmitiendo saberes y valores e incorporando novedades. A pesar de la profunda transformación que ha tenido lugar en pocas décadas en la Toscana contemporánea, aún no se ha borrado el valor que se sigue reconociendo a quienes «saben contar». Más que los cuentos de hadas, ya casi universalmente dominio de la didáctica infantil y ampliamente disneyficados, y más que las leyendas locales, explotadas como medios de *place branding*, son los géneros menores, tales como chistes, anécdotas, salidas, los que siguen actualizando las redes sociales de intimidad (incluida la red Internet) pues marcan la pertenencia local y forjan la identidad de quienes destacan por este talento.

PALABRAS CLAVE: Cuentos, Comunidad, Géneros menores, Performer, Etnografía de la narración.

ABSTRACT: This article deals with the oral tradition in rural Tuscany, richly documented from the 19th century up to the end of the last century, based on an ethnography of narrative performance. This approach highlights the figure of the storyteller, who played an important role in building communicative and social networks, compensating for the isolation of families living in scattered settlements. Storytelling and the weaving of social relationships converge in the same narrative performance, transmitting knowledge and values while incorporating new elements. Despite the profound transformation that has taken place over just a few decades in contemporary Tuscany, the value attributed to those who «know how to tell stories» has not disappeared. More than fairy tales, now almost universally part of children's didactic tools and widely Disneyfied, and more than local legends, often exploited for place branding purposes, it is the minor genres—such as jokes, anecdotes, and witty remarks—that continue to keep intimate social networks alive (Web included). These forms of storytelling affirm local belonging and forge the identity of those who stand out for this talent.

KEYWORDS: Folktales, Community, Minor genres, Performer, Storytelling ethnography.

1. LA LARGA TRADICIÓN HÍBRIDA

La Toscana es, junto con Sicilia y Campania, la cuna de los estudios que se han ocupado de la tradición oral desde las primeras décadas del siglo en que el folklore se constituyó como una perspectiva propia, impulsado por dos urgencias distintas: por un lado, las transformaciones que el crecimiento capitalista inducía en la vida de las masas urbanizadas, y por otro, el caldo de cultivo del nacionalismo que llevaría al nacimiento de la Europa de los estados nacionales.

Al igual que Sicilia y Campania, la Toscana está protegida de los vientos del cambio que soplan, contrariamente, en las regiones del norte: la persistencia del sistema de arrendamiento agrícola (la *mezzadria*) la protege de los riesgos asociados a la agricultura de tipo capitalista y la conserva en el clima paternalista que prevalece entre la ciudad y el campo y entre la clase dominante y los campesinos.

A diferencia de Campania y Sicilia, sin embargo, el régimen económico basado en las finanzas y el arrendamiento determina una vida social en la que las clases urbanas y la clase campesina, aunque siguen estando muy claramente diferenciadas, están menos distantes que en el régimen de latifundio, lo que conlleva una mayor circulación cultural de las imágenes recíprocas (Clemente, 1980). En las ciudades, las academias se divierten ridiculizando al campesino; en el campo, los campesinos a menudo toman como blanco de sus relatos y chistes a sus patrones u otras autoridades del sistema (sobre todo los curas). Pero la gran diferencia con respecto a las otras dos regiones —de las cuales provienen *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile (Campania) y la ingente documentación producida por Giuseppe Pitré para Sicilia—radica en el instrumento en el que se expresa la tradición cultural campesina: la lengua que se habla en gran parte de la región se ha convertido históricamente en la lengua de una Italia que solo existe en la mente de los intelectuales (Anderson, 1991), que, a partir de la trimurti Dante-Petrarca-Boccaccio, se convertirá en la lengua de la nación, pero que es desde hace siglos la lengua literaria por excelencia.

Esto otorga a la cultura popular toscana una visibilidad particular, que coincide además con la presencia de una tradición de narradores de corte literario capaces de transmitir situaciones y sentimientos provenientes del mundo real. La narrativa de corte realista, la «novellistica», habla toscano, desde Sacchetti, hasta Sercambi o Sermini (Mazzacurati, 1996; Rotunda, 1942).

Además, la condición de relativa permeabilidad mutua entre la clase campesina y las clases urbanas permite considerar como probable aquella vía de comunicación sobre la que Schenda centró gran parte de su investigación, centrada en la lectura en voz alta y en los roles de figuras sociales que actuaban como intermediarios entre la escritura y la oralidad (Schenda, 1993). En este sentido, y con mayor razón para la Toscana, se aplica el presupuesto de la imposibilidad de distinguir claramente entre circulación oral y producción literaria. Cuando se recoge la versión campesina de una historia, ya presente, en Boccaccio, no es posible decir dónde fue generada (Mugnaini, 1999: 63).

En Toscana, por tanto, la literatura nos cuenta historias que no coinciden con los cuentos de hadas, a diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XVII con los *cunti* creados, recopilados y reelaborados por Giovan Battista Basile (Messerli y Picone, 2004). La vocación de cuentos de hadas de la tradición oral toscana saldrá a la luz cuando los expertos en el tema salgan a buscarla: Pitré, Comparetti, De Gubernatis, Imbriani, Nerucci, Marzocchi serán sus campeones, llevando la producción de cuentos de hadas toscana al mismo nivel de visibilidad que la de las novelas. Idelfonso Nieri, por ejemplo, y otros recopiladores documentados por D'Aronco, transmitían otros relatos: anécdotas, dichos ingeniosos y ocurrencias (Calvino, 1996; Mugnaini, 2015).

Gianfranco D'Aronco es el autor de referencia en lo que respecta a la clasificación del patrimonio oral toscano (D'Aronco, 1953). Este reconoce la estrecha correlación entre la literatura artística y la tradición oral (la literatura de los analfabetos, según la definición de Pio Rajna). La novela revela «claras influencias de composiciones que debían circular de forma anónima, como hoy circulan entre la gente común, [...] no hay autor que prescinda de la tradición» (D'Aronco, 1953: 5), y está de acuerdo con Letterio di Francia en cuanto al «continuo intercambio de producciones que, desde la tradición, suelen encontrar su lugar en alguna recopilación escrita de novelas, y de ahí pasan, a su vez, por vías diversas a las bocas de los narradores más incultos» (D'Aronco, 1953: 6).

2. A LA SOMBRA DEL CUENTO DE HADAS

El catálogo elaborado por D'Aronco se desarrolla en dos secciones distintas: la primera, reservada a aquellos «textos» que pueden clasificarse según el sistema Aarne-Thompson (ahora Uther, 2011); y una segunda, dedicada a aquellos que no son clasificables, distribuidos según un orden relativamente autónomo.

En conjunto, el catálogo ofrece un balance de géneros muy variado; sin embargo, al sacar las conclusiones rápidas de su trabajo, D'Aronco traza un perfil de la tradición oral que ha clasificado de forma totalmente desequilibrada: «no muy numerosos, aunque más que los cuentos de animales, las bromas y las anécdotas, que deben [además, como prueba del sesgo de evaluación] considerarse en gran parte de nacimiento más reciente que las fábulas y los cuentos de hadas» (D'Aronco, 1953: 25). En cambio, encuentra que se puede hablar de una «extraordinaria fortuna» en Toscana para el verdadero cuento de hadas, en particular los cuentos de magia y los cuentos de amor: «las visiones mágico-románticas de príncipes y princesas siguen siendo el tema de lejos preferido por el pueblo toscano; y esto —según lo que los elementos en nuestro poder parecen autorizarnos a afirmar— en proporción incluso mayor que la media de otras regiones y naciones» (D'Aronco, 1953: 25).

El prejuicio favorable al cuento clásico actuaba, en realidad, desde hace tiempo y había orientado ampliamente el trabajo de los recopiladores, y la conclusión de D'Aronco parece confirmarse: los tipos reducibles a los cuentos de magia son nada menos que 31, muchos de los cuales con más de veinte variantes cada uno – los tipos ATU 425 A (el animal como esposo) y ATU 301 (las tres princesas robadas). Los cuentos de amor (que en realidad coinciden con las *novelle*, cuentos románticos) están presentes con once tipos y alrededor de sesenta versiones en total. Mientras que las historias del ogro tonto se limitan a siete tipos, con trece textos, y las bromas y anécdotas alcanzan 23 tipos, con 44 versiones en total.

Pero esto solo concierne a la primera parte de su clasificación: la segunda parte, que no encuentra correspondencia directa con el sistema Aarne-Thompson, revela datos muy diferentes. Los relatos que el mismo D'Aronco clasifica como «relatos del tonto» son 31; los relatos sobre parejas casadas son 21; los relatos con protagonistas femeninas son trece; 59 relatos tratan sobre los sacerdotes y, finalmente, 96 relatos tienen protagonistas masculinos. Aquí es donde se había acumulado, de manera cuantitativamente consistente pero no considerada representativa, la tradición oral que se había escapado de la red de los recopiladores románticos.

También en este caso había una tradición literaria que debía tenerse en cuenta: *Motti e facezie del piovano Arlotto* (Zava, 2020), sacerdote de la provincia de Florencia, circulaba desde el siglo XV; se desarrolló una línea cómica y satírica junto a la tradición

épico-poética (Luigi Pulci con *Morgante y Beca da Dicomano*), el ciclo épico creado por Giulio Cesare Croce, el boloñés, con *Bertoldo e compagnia* (Camporesi, 1976; Casali y Capaci, 2002), que circulaba en italiano desde los primeros años del siglo XVII; incluso el humor tenía su traducción literaria, menor y marginal, pero persistente. En Italia, Raffaele Corso había recopilado dichos, creencias e historias relacionadas con el ámbito sexual, aunque se publicaron en alemán en 1914 (y fueron traducidos al italiano solo en 2001) (Corso, 2001). Pero sobre todos estos géneros menores (presentes en la clasificación internacional AT, los eróticos a veces con la advertencia de «obscenos» (AT 1726, luego convertido en ATU), dominaba el cuento de hadas.

Le debo a Rudolf Schenda un ensayo esclarecedor (Schenda, 1986) en el que cuestionaba la «grandeza» del cuento de hadas como género, es decir, el cuento fantástico, de magia, marcado por la maravilla y la realeza. Él reflexionó precisamente sobre cómo la historia alemana se entrelaza en la que la política y la poética. Mostraba que, de un patrimonio de historias, antes indiferenciado, surgían géneros distintos y cómo, entre estos, el cuento de hadas acababa por absorber valores nacionales y funciones pedagógicas y didácticas: «El cuento de hadas era mucho menos común que la broma, el relato de aventuras y, sobre todo, las historias cotidianas sobre la enfermedad y la muerte» (Schenda, 1986: 321).

El reconocimiento de contar historias como un hecho social (1983) se desarrolló precisamente en el período en que en los EE. UU. los «jóvenes turcos» (Paredes, Bauman, Ben Amos, Abrahams, Babcock, Kirshenblatt) estaban proponiendo la *performance turn* (giro performativo) (Bauman 1977 y 1986; Bendix, 1997; Paredes y Bauman, 1972), convergiendo en tesis similares, aunque partiendo de diferentes impulsos (histórico-filológicos en el caso alemán, lingüísticos en el caso estadounidense). Las dos vertientes seguirán, lamentablemente, separadas y paralelas durante mucho tiempo más:

Por varios motivos históricos, el cuento de hadas se ha convertido en el género dominante entre las diversas formas de relato popular. Esta prevalencia ha impedido una adecuada consideración de los otros géneros del relato popular, como la leyenda, la broma y, sobre todo, el relato cotidiano (Schenda, 1986: 337).

Es útil bajar del pedestal el monumento del cuento de hadas para poder mirarlo cara a cara. El efecto es doble: en el rostro de los cuentos de hadas se verán muchos defectos, mientras que los otros monumentos de la poesía popular no parecerán de una estatura tan pequeña (Schenda, 1986: 338).

Al referirnos a la investigación más reciente, de hecho, emerge esta inversión de importancia: la indagación en dos tiempos llevada a cabo por Paola Tabet (1978) en un pueblo de la alta Val di Sieve (Florencia), entre 1966 y 1974, recopiló 156 textos, de los cuales 65 son cuentos de hadas y 76 son bromas y anécdotas. De las 65 historias de hadas, la mitad son narradas por mujeres, un tercio por niños en edad escolar (por lo que es probable que se trate de una reminiscencia escolar), y solo una cuarta parte por hombres; en cambio, las 76 bromas y anécdotas están narradas casi por igual por hombres y mujeres (35 y 30, respectivamente), con una contribución marginal de niños en edad escolar (11), pero con una clara prevalencia de narradores y narradoras mayores de 50 años, en 55 de los 76 casos.

La investigación llevada a cabo en Maremma por Salvatore Barone (Israel, 2001), en el marco de la Inchiesta sulle tradizioni orali non cantate (Investigación sobre las tradiciones orales no cantadas), dirigida por Alberto M. Cirese (Cirese y Serafini,

1975), registró 49 cuentos de hadas clásicos, 31 bromas y anécdotas, calificadas como «cuentos de hadas humorísticos», pero también otras tantas historias de temática erótica relevante.

Reír (Bausinger, 2008), hablar sobre el mundo social que rodea a la comunidad local, exteriorizar ansiedades y objetivar críticas al orden social, abordar las cuestiones de la existencia de manera que ridiculice la autoridad y lo que se considera serio, es una necesidad que emerge de los repertorios y que algunos narradores reconocidos asumen conscientemente como su característica artística: «Yo, siempre de reír, siempre de cosas sucias», me decía Primo (Mugnaini, 1999: 52), activo en el Chianti sienés en los años 60-70.

Lo que emerge, al bajar la luz que ilumina el monumento, es definitivamente rico, denso, relacionado con los eventos históricos y la realidad de las comunidades locales que se reunían en las ocasiones de relato, constituyéndose, así como una comunidad de relato, que hoy podríamos denominar comunidad patrimonial. Al cambiar el enfoque hacia géneros menores, que terminan por confundirse con la anécdota local, Schenda nos permite pasar de la concepción de un saber que transita a través de individuos (para Benedetto Croce, ocasionales e inconscientes) (Croce, 1925: 464) aislados en su restitución al investigador, a la de un saber que vive en la relación de reconocimiento mutuo entre narrador/a y comunidad de referencia. Esta es una relación que es horizontal desde el punto de vista de la condición social, sin privilegios ni reconocimientos monetarios, pero que se desarrolla verticalmente reconociendo a los narradores y las narradoras más dotados, valorando su aportación y, por lo tanto, distinguiéndolos y conservando su recuerdo.

Los estudiosos pueden llegar a conocer este saber en la medida en que no lo filtren según una clasificación heteroproductiva y destinada a una sistematización de los materiales con fines analíticos (y no de recolección), los resultados de la etnografía de las situaciones de relato. Esos contextos que, al haber llegado a ser centrales en la perspectiva de los estudios de performance (Bauman, 2001), son más fácilmente accesibles a través de la reconstrucción de memoria que no directamente observables: ciertamente, ya no más en la Toscana rural (gentrificada y habitada por una clase media-alta, neo-rural). Aquí se abre una encrucijada de orden metodológico, que conduce por un lado hacia una antropología de la narración, centrada en el «narrar» como hecho social; y por otro hacia una elaboración de lo narrado, centrada en el texto que resulta de la documentación y que se desarrolla en dirección de la filología, la lingüística, el análisis textual.

La antropología del narrar debe poder apoyarse en una etnografía de las situaciones de relato, y la atención a los diversos contextos —como sugiere Richard Bauman— así como a las dinámicas de toma de la palabra, de la entrada en cadencia, como propone Aurora Milillo (1978, 1983), lleva también a recuperar el valor de aquello que es objeto del relato, independientemente de quién lo cuente.

«¿Lo soltamos?» me decía el narrador principal de Zacualpan (Mugnaini, 2004: 286-289) en el centro-occidente de México; en cambio, Primo —otro narrador activo en el Chianti sienés— medía la distancia entre el «narrar» y prestarse a una entrevista, comentando: «¡pero así es casi como haberla escrito!» (Mugnaini, 1999: 57).

Las ocasiones sociales en las que narradores y narradoras solían expresarse han sido, hasta hace pocas décadas, las *veglie* (veladas), reuniones entre amigos y vecinos, incluidos los parientes, que se desarrollaban predominantemente en invierno, después de la cena y hasta altas horas de la noche, albergadas por turno en las grandes cocinas que caracterizaban la casa campesina. En los pueblos o en la ciudad, donde los apartamentos son más pequeños, la velada podía tener lugar en las bodegas o, en verano, al aire libre, en patios y plazuelas.

De esta práctica ha perdurado durante mucho tiempo un recuerdo impregnado de nostalgia, lo que ha hecho posible una «re-creación», es decir, la reconstrucción de un contexto en el que el recuerdo de cómo se contaba y qué se contaba pudiera estar en el centro de un evento de velada. Puedo presentar, a modo de ejemplo, el relato de una «velada» reconstruida en un pueblo del interior de la Toscana, en la frontera entre las provincias de Pisa, Grosseto y Siena, en un ya lejano 1991 (Mugnaini, 1995).

3. APUNTES DE ETNOGRAFÍA DEL RELATO: DE VELADA CON EL NERO

Estamos en 1991 en Castelnuovo Val di Cecina, con unos mil habitantes, en las colinas metalíferas del interior toscano en la provincia de Pisa. Alvaro C., apodado el Nero, poeta improvisador y narrador reconocido, con poco más de setenta años, es un exobrero que vive en el pueblo, donde es conocido y estimado tanto por su perfil moral y personal como por sus dotes como animador. Políticamente ha permanecido fiel al Partido Comunista Italiano, y durante muchos años celebró la fiesta anual del partido con composiciones poéticas en octava rima.

A Alvaro, aunque es mejor decir «el Nero», sobrenombre local que él mismo utiliza, me lo presenta el amigo y colega Florio Carnesecchi (2004, 2020: 38-41), quien lo conoce desde hace tiempo y organiza dos encuentros nocturnos: uno en casa de unos parientes suyos que viven en Castelnuovo y son viejos amigos del Nero y de su familia, y el otro en casa del propio Nero. En ambos casos, el Nero estará acompañado por amigos y conocidos que se prestan al juego de las réplicas, actuando como oyentes activos y participativos; participarán, como observadores, además de Florio y yo, también tres estudiantes de mi universidad.

La familia que nos acoge en la primera velada está compuesta por Alberto, su esposa y una cuñada, los tres de entre cincuenta y sesenta años. En la mesa hay botellas de vinsanto, licores y vino tinto.

Tras los saludos iniciales, en los que se reafirma la profundidad de los vínculos afectivos entre Nero, Alberto y sus respectivas familias, sigue una alternancia entre recuerdos (emigración, Primera Guerra Mundial) y condiciones actuales (una serie de hospitalizaciones del Nero por una patología ocular).

Florio y yo tomamos la iniciativa y pedimos que el Nero cuente sobre las veladas que se hacían en el pueblo, y él comienza a evocar nombres, situaciones y personajes que llenarán en parte esta velada y dominarán decididamente la segunda.

Escuchamos relatos sobre Sgabuzza, un viejo apasionado del vino, y se recuerda al pobre Debo (pobre se refiere a difunto), por su risa gutural y prolongada, y por haber confundido a hombres con mujeres en los primeros espectáculos televisivos que se veían colectivamente —la tecnología de los años sesenta entra en el folklore que luego contribuiría a disolver.

A nuestras preguntas sobre leyendas locales, tanto de tipo etiológico como histórico, que constituyen un sector relevante de la narrativa con base territorial (Butler, 1990), el Nero responde con una actitud de distancia frente a las «creencias» y al misterio, y ofrece interesantes explicaciones realistas para topónimos con contenidos inquietantes: el «aia dei diavoli», por ejemplo, una planicie en la cima de una colina cerca del pueblo, derivaría su nombre de las frecuentes disputas entre campesinos que la usaban como lugar de trilla y selección del grano.

Es una interpretación que priva de fundamento cualquier vuelo de la fantasía, anticipando así los rasgos principales de su perfil intelectual: además de positivista,

el Nero se nos presenta como ateo y anticlerical. Más adelante, mientras Alberto y su esposa reconstruyen las leyendas locales ligadas a señales de la presencia de la Virgen, el Nero encontrará la manera de criticar esta proliferación de tantas divinidades locales: «esas vírgenes son un poco como los padres de Roma. La historia tiene muchos padres, y así también las vírgenes: por todas partes hay una Virgen. Yo las blasfemo, ¡pero para blasfemarlas todas tendría que vivir como Noé!».

Desde las leyendas, el hilo de la conversación vuelve a los personajes locales, alternando episodios cómicos ligados a las labores agrícolas (el campesino torpe que, usando un esparcidor mecánico, cubre de estiércol a su propio padre) con largas digresiones genealógicas sobre los individuos mencionados, y a veces con actualizaciones sobre su estado de salud.

Somos de nuevo nosotros, los observadores, quienes devolvemos el discurso a las leyendas locales, ligadas a los numerosos restos arquitectónicos del pasado, obteniendo respuestas que confirman la actitud fría del Nero hacia este tipo de relatos.

Tras una larga digresión a tres voces sobre la presencia de brujas y operadores mágicos, sigue un largo capítulo enteramente gestionado por el Nero, dedicado al relato de su estancia en el hospital, en particular los enfrentamientos en tono de broma con las enfermeras, las monjas y otros pacientes que intentan involucrarlo en prácticas religiosas. Una mañana, al regresar a su cama tras una consulta médica, encuentra en la cabecera una imagen de Santa Lucía, protectora de la vista:

«Entonces —me dijo la enfermera— puse a Santa Lucía ahí, tómela, que le haga bien».
«Ojalá —dije—. No me ha hecho bien el profesor, desde que estoy aquí. La agarro y me la pongo en los ojos».
«¿Pero qué hace?»
«¡Si me dijo que hace bien, me la pongo en los ojos!»

El hilo anticlerical es fértil, produce los efectos cómicos deseados y deja espacio a Alberto para actuar como cómplice, comentando los relatos del Nero o proponiendo los suyos sobre el tema.

Un lapsus lingüístico de Alberto se convierte inesperadamente en ocasión para insertar el primer chiste de la velada, uno del nutrido ciclo que, en Italia, toma a los carabinieri como equivalente del «país de los tontos».

El Nero y Alberto se alternan en este hilo (cuatro relatos), hasta que el Nero introduce un episodio transmitido como memoria familiar (es la esposa de su abuelo quien, al tener que elegir una cabra, acaba «palpando» al macho cabrío). La anécdota atribuida al abuelo, también poeta popular, desplaza el hilo de la conversación hacia la poesía, práctica artística en la que el Nero mismo está particularmente versado. El tema de la poesía se pospone a otra cita, expresamente dedicada a la lectura de sus composiciones; y nosotros, los observadores, podemos volver a pedir más relatos, insistiendo esta vez en los cuentos.

El Nero conoce varios, recuerda al menos cuatro títulos, pero no tiene ganas de ponerse a contar cuentos y nos regala solo el de Pierina: «el más corto». No reproduzco el texto del cuento (que corresponde de todos modos al tipo A2.-Th 328), pero recuerdo sus connotaciones realistas que marcan la situación inicial (una familia campesina en extrema pobreza, hasta el punto que una hija se ofrece para ser vendida), y que continúan en las referencias a las actividades cotidianas del mundo campesino, así como en los puentes explícitos con el mundo real que el Nero se divierte en construir: «... y entonces mientras

el mago y su esposa dormían, roncaban, como mi mujer por la noche que parece una motosierra cuesta abajo...»

Las potencialidades narrativas de tipo fantástico del cuento son mantenidas por el Nero constantemente bajo control, en favor de una vena satírica más terrenal.

Sigue una larga serie de anécdotas jocosas, que pasan por la fértil vena del «país de los tontos» (Carnesecchi, 2004) en la que también se involucran Alberto y su esposa, y que terminan convergiendo hacia un hilo de historias que ridiculizan las supuestas virtudes morales de hombres y mujeres de iglesia (Nesti, 1991).

La velada está ya próxima a su final; las narraciones se suceden a ritmo alterno, intercaladas con reconstrucciones de actividades profesionales particulares, descripciones de personajes del pueblo con la consiguiente interpretación/explicación de sus respectivos apodos, etc., y con relatos sobre la vida de parejas casadas, en particular sobre adulterios, tanto ficticios como atribuidos a miembros de la comunidad del pueblo (fechados, localizados, contextualizados).

El terreno que se ha consolidado es definitivamente el de la comicidad, también gracias al hecho de que el Nero ha abandonado ciertas reservas iniciales tanto lingüísticas como temáticas. Ahora puede hablar de todo, abiertamente. La última media hora es enteramente suya, y demuestra también cómo su concepto de «obscuridad» se refiere sobre todo al uso lingüístico. A diferencia de otros narradores (Mugnaini, 2018; Newall, 1990), de hecho, el Nero no se demora en la descripción de situaciones obscenas, ni insiste en detalles de tipo erótico o escatológico: la obscuridad se presenta sobre todo como recurso cómico, gracias al uso de expresiones muy explícitas, pero al mismo tiempo no alejadas del registro cotidiano e informal de la comunicación adulta.

La velada, al borde de la cuarta hora, se cierra por cansancio y las conversaciones que acompañan la salida vuelven a centrarse en asuntos cotidianos, con una actualización mutua entre Alberto y el Nero sobre las actividades que los ocuparán al día siguiente.

4. *A VEGLIA CON EL NERO: LA SEGUNDA VEZ*

Dos días después, el Nero nos recibe en su propia casa. Están presentes su esposa, silenciosa pero atenta, un amigo de su misma edad y un pariente suyo más joven. Toda la primera parte de la velada está dedicada —como estaba previsto— a la lectura de poesías que el Nero compone, en su mayoría historias en *ottava rima* (Kezich, 1986), inspiradas en su experiencia personal, sus lecturas, sus reflexiones, pero también en la vida del pueblo (un cazador novato que confunde una cabra con un corzo, una excursión turística a Umbría, una brillante comedia representada en teatro), en acontecimientos de gran importancia nacional e internacional (la masacre de la estación de ferrocarril de Bolonia, 1980, la guerra del Golfo, 1990, en ese momento de plena actualidad), e incluso en temas difíciles de traducir métricamente, como los efectos de un decreto gubernamental sobre las pensiones.

En la parte final de esta velada, la poesía da paso a relatos de carácter histórico y autobiográfico: predominan los recuerdos de guerra y de cautiverio (el Nero fue prisionero en Alemania durante mucho tiempo). Luego, su amigo rescata del hilo de la memoria personal a un personaje local, al que llamaremos Santi Lipari, un pequeño propietario de la zona que vivía de las escasas rentas de tres fincas, del cual se narran hasta cinco episodios, todos coincidentes en subrayar su incontrolable pasión por el vino y por el juego de cartas.

Después, por analogía en cuanto a lo excéntrico de su comportamiento, sale a la luz el personaje de Giubba (chaqueta): los relatos del Nero siguen a Giubba en su

actividad más reciente como empleado del ayuntamiento, y registran su astucia para evitar el trabajo, aduciendo excusas de tipo bufonesco, así como para asegurarse ciertos privilegios, presumiendo de desempeñar funciones «públicas» que, evidentemente, su ocupación de barrendero y encargado del cementerio no le confería. El amigo, por su parte, retrocede a la infancia de Giubba y relata, como un hecho de conocimiento general, aquella vez en que el niño que luego sería Giubba fingió estar enfermo y logró que lo llevaran a casa a caballo. El joven pariente completa el ciclo recordando que también la hija de Giubba fue digna de ser contada en una historia, al haberse escapado de noche para casarse con su enamorado.

Una aclaración que pedimos nosotros, los observadores, sobre un verso declamado anteriormente por el Nero, saca a la luz otro personaje: Cleme de Murti. «Una mujerona, bonachona, de costumbres fáciles»; una «familia desastrosa, sucios eran... vivían como en los tiempos primitivos», aunque no falta quien subraya que su queso era el mejor de toda la zona. Se recuerda que el nombre de Cleme se usaba como espantajo para los niños caprichosos, ante los cuales evocaba el hambre, la pobreza extrema, el atraso. El marido, Beppe de Ferro (de hierro) por su parte, no tiene menor relevancia narrativa: condecorado con la medalla de bronce al valor militar (a raíz de un episodio que se nos relata, del cual proviene su apodo), aparece en los relatos del Nero sobre todo en episodios que subrayan su pobreza y su dejadez.

Agotado el hilo narrativo ligado a esta saga familiar de la pobreza, el Nero retoma algunos elementos autobiográficos, y los aprovecha para narrar dos historias ambientadas en el pueblo, protagonizadas por gemelos: una pareja de chicos que se parecen como dos gotas de agua y que se burlan de un vendedor ambulante de higos (haciéndose pasar por una sola persona), y una pareja de gemelas que intentan intercambiarse los novios, pero son descubiertas.

Para concluir la velada, reaparece, evocado por el amigo del Nero, el personaje de Sgabuzza, el jugador amante del vino, del que se relatan episodios de vida conyugal (una divertida pelea con su esposa, que deja de hablarle, hasta que él sale a buscar un médico para curarla).

5. LA ANÉCDOTICA LOCAL: LA COMUNIDAD QUE SE NARRA A SÍ MISMA

No me es posible aquí detenerme a subrayar los rasgos del Nero como animador y *verbal art performer*, como sería metodológicamente consecuente (Gwyndaf, 1990), y espero que esta síntesis haya transmitido al menos una idea de la complejidad de su personalidad artística y social (poeta, narrador, exponente de una cultura tradicional y, al mismo tiempo, hombre profundamente comprometido con el presente). Al término de este itinerario rapsódico entre problemas de categorización narrativa y sesiones de narración, quisiera proponer algunos elementos de reflexión que atañen precisamente al plano del patrimonio textual (más que a otros elementos que sustentan la narración), suscitados por la evidencia, en la actuación del Nero, de la marginalidad del cuento de hadas frente a la centralidad de un acervo narrativo de carácter local, más fragmentado, pero también más socializado y ligado de forma indisoluble a la vida de la comunidad que lo narra (Buchan, 1990; Siikala, 1990).

El conjunto de relatos del anecdotario local configura, sin duda, un plano de autorrepresentación de la comunidad que se reúne en torno a la práctica narrativa (Emmet, 1982); da vida a una pantalla sobre la cual la comunidad se proyecta a sí misma, en forma de sus excesos, de los desvíos respecto a las normas que ella misma ha establecido.

La «narrativa» precede al evento (Bauman, 1986; Stahl, 1988) y lo funda, por así decirlo, en la conciencia común: los protagonistas de estas sagas de pobreza, vicio o simpatía, pasan a la tradición narrativa no en virtud de su existencia «histórica», sino de su «posibilidad de existencia narrativa». El anecdotario local constituye un repertorio en constante actualización, alimentado por el devenir de los acontecimientos de la comunidad; de hecho, registra sin mediación épocas, innovaciones, cambios, y destaca —si acaso— las incongruencias que se generan en las fases históricas de transición (del trabajo manual al mecanizado, de los medios corporales a los tecnológicos) (Narvaez y Laba, 1986).

Sin embargo, los individuos que protagonizan esos relatos no encuentran su lugar por haber existido realmente, sino más bien como roles sociales, como casos ejemplares, como modelos. Y puesto que se trata de modelos, también el tipo de juicio que se emite sobre ellos tiene en cuenta su «impersonalidad». Es probable que la comunidad haya registrado con escándalo el comportamiento de la familia de Cleme de Murti, pero el tiempo —y sobre todo el encuadre narrativo— ha mitigado la crítica, ha apagado la indignación. La comunidad acoge en su panteón narrativo incluso a los modelos negativos. El ostracismo, la marginación, la condena, quizá fueron sanciones aplicadas mientras los comportamientos se desarrollaban, probablemente en su versión atenuada del chisme, una forma de comunicación que conocemos bien sin saber mucho sobre ella.

A posteriori, la memoria persistente que acompaña al borracho, al holgazán, a la mujer amoral, al «principito» depravado, ya no sirve contra ellos ni para afirmar una verdad histórica; más bien, parece que ese abanico de humanidad sirve para relativizar las mismas normas comunitarias: como si nos recordara que también existen quienes no las respetan.

Si el respeto de la norma funda un «nosotros», el relato de las transgresiones nos recuerda que también existen «los otros» cercanos: un nosotros incluyente.

Este patrimonio no conoce delimitaciones espaciales salvo en su traducción en términos de pertenencias sociales: no está vinculado tanto a un territorio (como podríamos suponer en ciertos tipos de leyendas etiológicas), sino a una comunidad, y deja de transmitirse allí donde ya no hay nadie que se sienta implicado por él (Fine, 1987).

Los mismos narradores que hemos tenido la oportunidad de escuchar pueden realizar esta actualización, recurriendo a su experiencia además del patrimonio narrativo recibido. El Nero puede hablar de «personajes» de su juventud como de figuras actuales, y los contextos de los acontecimientos que narra se sitúan indistintamente entre el presente, el pasado inmediato y un incierto «cuando sea». Su joven pariente, que escucha las vicisitudes «pasadas» y pregunta aclaraciones sobre los personajes de generaciones anteriores, se integra en el mosaico narrativo produciendo relatos sobre sus propios coetáneos. Al tiempo suspendido del cuento de hadas (Lavinio, 1993; Weinrich, 1978), el anecdotario local opone un tiempo libremente transitable, en todos los sentidos; así como al modo de reflejar fantásticamente la realidad, opone un modo que le confiere a la realidad la ligereza de la fantasía.

6. EL CUENTO DE HADAS Y LA ANÉCDOTA LOCAL

Si, como dice Italo Calvino, el cuento de hadas es la suma de los destinos posibles del ser humano en la tierra (Calvino, 1955), su función es prefigurar el universo de las potencialidades del hombre en el transcurso de su existencia; la anécdota, en cambio, es

la suma de las experiencias dadas, de aquellas que se han concretado realmente. El cuento de hadas cumple su función de «paradigma» metafórico, simbólico, cifrado, precisamente porque sitúa las elecciones existenciales al resguardo de la «definitividad» de la historia: en un plano metahistórico. Ese mismo plano —que es el plano de la narración— es alcanzado por la anécdota solo después de haber madurado en la crónica, es decir, cuando ha muerto como historia.

Sin embargo, el cuento puede realizar la transmutación del estado potencial, de instancia virtual a realidad efectiva por medio de la narración, es decir, solo cobrando cuerpo a través de las palabras, los gestos, los significados que un narrador y un público estén dispuestos a otorgarle. El cuento de hadas, paradigma metahistórico de los destinos humanos, solo puede vivir gracias a elementos que sí son profundamente históricos e historificados.

Una lengua, un dialecto regional, un habla local, un idiolecto familiar: he aquí el vertiginoso descenso del texto, que de una «tradición» anónima y universal precipita hacia el punctum del evento narrativo. El mundo, una región, un pueblo, un vecindario, una casa, un hogar; los hombres, un hombre, su cuerpo, su boca, los gestos de sus manos, sus pensamientos, sus deseos: trampas, caminos obligados a los que la narrativa debe someterse y de los que queda marcada. No existe cuento que no lleve los signos del lugar en que es narrado (Dégh, 1969; von Sydow, 1977). Sin embargo, la asunción de rasgos locales no altera su ambientación universal.

El cuento de hadas funciona en el sentido que le atribuye Calvino precisamente porque no es simplemente una crónica de lo existente, del «aquí y ahora»; no está limitado, por ejemplo, por el deber de respetar la verdad, y por eso puede inventar destinos improbables, castigos inaplicables, en absoluta libertad, sin las constricciones de la historia. Pero al mismo tiempo, cumple una operación de signo y sentido contrarios: des-historiza los elementos que lo hacen descender a la tierra, los universaliza, los hace partícipes de su ausencia de ataduras. De este modo, lo cotidiano que las condiciones de la narración introducen en el cuento asume un valor distinto del que tiene en la historia. Los hombres y mujeres que narran y escuchan el cuento permanecen en el mundo, pero proyectan su mundo sobre un plano metahistórico, en el que los objetos, los lugares, las técnicas, los nombres, los sentimientos, adquieren la misma valencia universal y abstracta de los destinos representados en el cuento, en el relato.

7. NARRADOR DE HOY Y DE MAÑANA

El encuentro más reciente con un narrador reconocido ha tenido lugar con un paisano mío, Alessandro S., licenciado en estudios jurídicos, que ha pasado por diversas ocupaciones profesionales hasta desempeñar un papel técnico, pero importante en la administración municipal.

Los contextos en los que ejerce su arte ya no son los del Nero: la *vegliatura* como ocasión social dispuesta a acoger actuaciones narrativas —junto con otros recursos comunicativos y lúdicos— está realmente lejana en el tiempo. En su lugar han surgido ocasiones más acotadas dentro de la amplia categoría del tiempo libre: fines de semana, a menudo alrededor de una mesa y en un ambiente no doméstico —restaurantes, pizzerías—; excursiones, caminatas, a veces viajes turísticos organizados.

Pero también la vida laboral cotidiana permite arrancar momentos, más o menos largos, para interactuar con los compañeros de trabajo, ofreciendo algún tema nuevo o respondiendo, a menudo, a una invitación por parte del interlocutor: me pasa también a

mí, cuando lo encuentro, de buscar frases o fórmulas de saludo que lo estimulen a activar su respuesta performativa.

Alessandro se ha prestado a explorar conmigo el origen de esta característica suya y cuenta cómo ha comprendido el valor de su capacidad para hacer reír: adolescente y joven adulto sin haberse distinguido particularmente por su agudeza o facilidad de improvisación, Alessandro se encontró trabajando como conductor de autobús escolar, espectador en cada viaje de esas acciones cómicas, voluntarias o involuntarias, de las que son capaces los niños entre los 6 y los 14 años. Estos exploran el potencial de las palabras «adultas» y miman actitudes y comportamientos de los adultos de referencia, en un espacio liminal y rutinario, donde la supervisión de los mayores se limita a la seguridad, sin grandes finalidades educativas o disciplinarias.

Fue allí donde las discusiones, los juegos, las expresiones coloridas o agramaticales se iban acumulando, día tras día, al alcance de sus oídos. Después, al dejar a los niños en la escuela o, por la tarde, en sus casas, mientras conducía por caminos rurales poco transitados con el autobús ya vacío, al recordar lo que había ocurrido poco antes, encontraba un disfrute que aumentaba si se lo contaba en voz alta: un placer que luego podía repetir narrándolo a otros, cada vez que se presentaba la ocasión.

Así, ya de adulto y sin ninguna obligación respecto a una tradición específica, alimentándose de un cotidiano que, desde el autobús escolar, se ha extendido rápidamente a su lugar de trabajo, a su vida doméstica y familiar, a los contextos sociales del pueblo, Alessandro ha desarrollado un repertorio propio, un estilo propio, marcando con su presencia y su talento una serie de contextos diversos: desde el bar, con intercambios rápidos y fulminantes de bromas, hasta las fiestas de cumpleaños de sus hijos y sus compañeros, pasando por celebraciones del calendario anual. Cualquier contexto es bueno, siempre que sienta que puede confiar en su público.

Como si se hubiese puesto un visor que resalta los componentes cómicos de lo cotidiano, Alessandro se ha especializado en una actuación performativa autotélica y autorecompensadora. Encuentra placer en dar placer: ríe haciendo reír. El sexo, el cuerpo, las enfermedades, los defectos físicos, la autoridad, la religión no queda fuera del filtro con el que Alessandro ha construido su repertorio, dando a quienes lo escuchan la posibilidad de posicionarse críticamente ante el tema tratado en cada ocasión.

No hay ningún proyecto de sátira corrosiva con fines políticos: Alessandro tiene una postura política clara, que expone y que ayuda a los demás a posicionarse también. Pero nunca ha usado su habilidad para narrar para educar o para erigirse en guía, ni en maestro.

Alessandro necesita a su público, a las personas que conoce y encuentra en el trabajo, en el pueblo, o haciendo la compra. Su talento –equivalente al de muchos que se exponen como comediantes de *stand-up*– es una moneda de cambio en una comunidad de referencia que se reconoce en su forma de presentar la realidad de la manera más seria que existe: a través del humor. Una comunidad que lo acoge como un recurso valioso para la definición de un discurso en el que reconocerse.

Su narrar también debería haber sido considerado no solo como «un arte verbal, sino como un ejemplo de discurso ritualizado», escribe John D. Niles (1999: 120). En este caso, cuando se habla de discurso, se puede recurrir a la concepción foucaultiana del término para «denotar el instrumento corporizado con el que se trata un tema, autorizando las opiniones y representaciones que se pueden dar, mientras se establecen al mismo tiempo un conjunto de relaciones entre un cuerpo de conocimientos y un conjunto de normas de comportamiento y prácticas institucionales» (Niles, 1999: 120).

La complejidad del concepto, que Niles toma prestado de Foucault, no debe desviar el enfoque: no estoy tratando de ennoblecer la materia cómica con la nebulosidad filosófica; solo quiero subrayar la importancia de esas prácticas casi cotidianas que nunca emergerían si nos limitáramos a la búsqueda de atestaciones de variantes ya conocidas. Los relatos viven en la voz de quien los cuenta y en la memoria de quienes los escuchan, sin importar el contexto en que esta interacción se produzca y a partir de cualquier medio o tema. El valor estético prescinde de la connotación socio-cultural, así como esta última prescinde del valor estético de lo que es objeto de relato. Quedan, como guías para una etnografía del narrar, el diferencial entre el capital cultural disponible de quien narra y quien escucha.

Reír ha sido el arma de los pobres, ricos en espíritu. La comicidad, en los repertorios que se han producido, se ha recibido con suficiencia, cuando no con una comprensión no paternalista; donde se le ha prestado atención, a menudo se ha asociado con la temática erótica u obscena en el sentido de un relato que hacía referencia explícita al poder seductor de las palabras. Estas estaban prohibidas en el contexto conversacional que cambiaban de plano si se pronunciaban en un contexto ampliado (el contexto de la vigilia de los adultos) y por una persona que gozaba de la encomienda de los demás debido a sus cualidades narrativas. Prueba de ello son los trabajos de Antonin Perbosc, para Aquitania (1984; 1987), y en Italia el *Decamerone* popular de Giuseppe Sabino (1991), además de innumerables, aunque dispersos, testimonios en las principales recopilaciones.

Pero la risa colectiva tiene un valor propio incluso cuando no sirve para hacer accesible un discurso sobre la sexualidad y el cuerpo; Alessandro no huye de hablar de sexo, ni de usar chistes. Sus caballos de batalla, sin embargo, provienen de lo cotidiano, de los comportamientos de los hijos, de los intercambios de bromas con la esposa o los colegas de trabajo. Digna de un escenario es su reconstrucción de la preparación para una intervención quirúrgica menor, pero marcada como es la de la extirpación de las hemorroides. En esta situación el hospital, la vergüenza, la ansiedad, el poder médico, la relación enfermo-enfermeros, el cuerpo expuesto, se traducen en materia cómica introduciendo el reír como una brecha entre una situación que comúnmente se sufre y aquella que, en cambio, se puede dominar, escuchándola recreada por alguien (él) en nombre de todos (nosotros).

Prestar atención a repertorios de esta naturaleza nos aleja de la disciplina en la que crecimos. Nos faltan los criterios de clasificación y, por lo tanto, de selección, ya que no podemos concebir como proyecto una recopilación de cualquier cosa que se narre. Sin embargo, si coincidimos en la hipótesis de que lo que estamos observando pueda haber sido el contexto en el que circulaba esa gran parte del patrimonio oral poco documentado, no deberíamos cometer el error de considerarlo insignificante. Después de todo, cuando Richard Bauman se dedicaba a documentar los relatos en las ferias de perros en Texas (Bauman, 1986), ya estaba lejos del mundo de los textos clasificados y clasificables, al igual que lo estaba Roger Abrahams al documentar los relatos de los jóvenes negros del gueto de Filadelfia (Abrahams, 1964).

Tal vez sea necesario considerar como punto de partida legítimo un espacio social determinado (una comunidad local, una comunidad profesional o generacional), identificar a los portadores del poder de la palabra gracias a las competencias narrativas que ejercen, y continuar con una etnografía de las situaciones de relato que ponga en evidencia los temas, los estilos, las técnicas, los contextos, los valores y las funciones. Sin miedo a perder el contacto con los corpus que nos han sido transmitidos, y continuando a explorar su poder y valor.

8. LIBERAR LAS HISTORIAS, RECUPERAR EL TEJIDO SOCIAL

Del sistema clasificatorio —que se ha utilizado ampliamente incluso para empresas de carácter nacional, como la inspirada y coordinada por Alberto M. Cirese y Liliana Serafini— la componente realista y cómica, a partir de los tipos más allá del 1000 (bromas y anécdotas), sirve de interfaz entre lo vivido en la comunidad y lo imaginario (tomamos prestado el término de Paola Tabet).

Es cierto que incluso los cuentos de hadas de magia se tiñen de rasgos locales (como ya lo percibió Calvino en su inmersión en el mar de las colecciones), y es cierto que el narrador experimentado puede transformar el cuento romántico en una historia erótica, según las expectativas de su público y las reglas morales que debe seguir el grupo que lo escucha. Pero los dos grandes sectores de la literatura de cuentos de hadas también han tenido que adaptarse a la evolución histórica de las condiciones de vida, de la comunicación, del creciente influjo de la industria cultural y de la escolarización masiva.

Schenda (1986), por ejemplo, hacía el conteo de cuántos libros de cuentos de hadas habían sido publicados en Alemania en los años 70. Italia, también, desde la publicación de los cuentos reescritos por Italo Calvino, ha conocido una floración similar. Incluso los estudios de cuentos de hadas han influido en la morfología del cuento de hadas de Propp, gracias a la mediación de un genio como Gianni Rodari (1973) ha entrado casi en todos los manuales escolares, arrastrando consigo la notoriedad del cuento de hadas mágico.

Jack Zipes (2004; 2006) finalmente, nos ha invitado a tomar en cuenta la suerte de los cuentos de hadas reinterpretados y, sobre todo, reproducidos por Disney, por lo que, contrariamente a lo que sostenía Max Luthi (1979), desde Disney en adelante, *Cenicienta*, *Blanca Nieves* y otros cuentos tienen un rostro y un cuerpo, introduciendo en una tradición que ya era mixta, entre lo oral y lo escrito, también la dimensión icónica, visual y sonora. Ya no es la voz de quien narra, sino la voz de la madrastra, los ratones, el mago, enriquecida por la banda sonora, la que gestiona el proceso de memorización y transmisión.

Se puede decir que esta parte del patrimonio de los cuentos de hadas ha experimentado, por un lado, un proceso de pérdida de relación con el territorio, al ser absorbida por un flujo global (la industria cultural y Disney); y, por otro lado, un proceso de reinfantilización, utilizada como herramienta didáctica y, por lo tanto, dirigida a un público escolar, primero y aún más que a uno local.

Las leyendas locales también han conocido una reutilización en las últimas décadas: la valorización de los lugares turísticos, también conocida como *place branding*, ha descubierto la importante función mediadora de la conexión legendaria que explica un nombre, que anticipa una característica del paisaje, que pone en primer plano a un personaje local, ya sea un santo, un héroe o un bandido. La red abunda de ejemplos provenientes de oficinas de turismo o de particulares arrendadores en plataformas como Airbnb.

Como escribía Schenda (Schenda, 1994), la tradición oral nunca ha estado tan presente como en la sociedad de masas, y podríamos decir que incluso en la red, incluida la 2.0, formada por las redes sociales y la interacción global y simultánea.

9. CUENTOS Y OTRAS HISTORIAS EN TIEMPOS DE INTERNET

El arte de narrar en la era contemporánea se ha emancipado de los contextos tradicionales, de los tiempos y de la estacionalidad consustanciales al calendario campesino, y ha colonizado otros territorios como la performance actoral (Sanfilippo,

2007) (el teatro de palabra de Roberto Benigni, Marco Paolini, Moni Ovadia, Vincenzo Pirrotta, Ascanio Celestini) y la técnica didáctica (Lorenzoni y Martinelli, 1998; Ongini y Carrer, 2011) —narrar en la escuela (y luego en la web). El arte de divertir, por su parte, se desplaza del cuento a otras formas textuales de tradición oral, como el chiste y el dicho ingenioso (Schenda, 1994), y las narraciones con finalidad humorística se expanden en el espacio sin territorio y en el tiempo de la compartición inmediata y permanente que permite la red.

La geografía de la transmisión narrativa cambia radicalmente en el momento en que se vuelve popular (en el sentido de mayoritaria, preponderante, indiferenciada) la posibilidad de acceder a la producción, reproducción y divulgación de materiales culturales vía web, en versión digital, integrando imagen y sonido.

La red alberga actualmente un número casi inconmensurable de sitios dedicados a los cuentos o a las fábulas, en forma de blog, dirigidos a una red de apasionados. Pero, junto a estos espacios de repropuesta de materiales tradicionales —a menudo confundidos o mezclados con textos de origen literario, con una fuerte inclinación hacia lo maravilloso y el género *fantasy*—, pueden encontrarse también «objetos» no contextualizados por quien los expone, ofrecidos simplemente al consumo de cualquiera: así nace el ciclo dedicado (como un homenaje póstumo) por dos nietos (terribles) a los arrebatos, las reacciones a provocaciones —incluso irrespetuosas— de un iracundo abuelo de Umbría.

Nonno Fiorucci, ese es el nombre artístico del hombre (según la red, Vincenzo Gagliardoni Proietti, 1934–2007, de Asís), fue durante años visto y disfrutado por cientos de miles de usuarios en un vídeo de YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=fe-hV9166_JE) que se divierten con sus largas secuencias de blasfemias, coloridas, agresivas e hiperbólicas hasta perder cualquier valencia de intencionalidad sacrílega.

No hay aquí relato, sino acción: no se narra una broma, sino que se realiza. No se informa de una frase oportuna, sino que se produce. Los personajes son un abuelo, en pantuflas y camiseta interior, de edad tal que remite a una Umbría campesina y popular, en un contexto habitacional contemporáneo, de condición media, blanco de las provocaciones por parte de un nieto —el mismo que lo graba (probablemente con la cámara de un teléfono móvil)— mientras se deja llevar por reacciones hilarantes.

Nonno Fiorucci convivió durante algún tiempo con la documentación audiovisual de sus performances, que se fueron acumulando a lo largo de un trienio, hasta componer una pequeña saga blasfema, irresistible —para quien no se sienta repelido por tanto abuso— de la que apenas era consciente. Luego falleció, y actualmente han quedado en la red algunos montajes —uno producido por sus propios nietos, al mismo tiempo padres de su personaje; otros, como suele ocurrir en la red, simplemente tomados por otros usuarios de vídeo, descargados y vueltos a subir como contribución personal a la gran tormenta vernácula de internet.

De la misma índole es el éxito que esperaba a una pareja anónima —se infiere que marido y mujer—, ocupada en tapar una fuga en el circuito de alimentación de una motoazada (<https://www.youtube.com/watch?v=4Bv7aqUoOZM>). El documento está registrado solo en audio, pero en la red circulaba montado sobre algunas imágenes de archivo (campo, trabajos agrícolas) o sobre fotos fijas, para acercarse al estándar principal que es el audiovisual.

La red alberga, sin otras mediaciones más allá de las de quien controla la tecnología, los documentos de ese arte de la palabra que se produce dentro de contextos locales, de los cuales, en el pasado, solo la mediación de la recopilación por parte del estudioso (con el implícito proceso de corrección y reescritura) podía rescatarlos.

La libertad de improvisar o de recurrir a la tradición de forma creativa, actualizándola y adaptándola al contexto en cada ocasión, debe buscarse allí donde el «narrar» no ha adquirido connotaciones adicionales: donde no tiene fines didácticos, donde no tiene objetivos comerciales y donde tampoco busca capitalizar *likes* ni *followers*.

No estoy oponiendo una narración «auténtica» a una narración mediada y corrompida, dado que dicha oposición que me resulta odiosa. Estoy simplemente adoptando el principio de Dan Ben Amos (1976) según el cual toda narración tiene su propio contexto, y es a eso a lo que deben adecuarse métodos y preguntas.

Si quiero —y es un deseo personal— seguir comprendiendo cómo se construye un mundo social a través de la palabra (eso que siempre hemos atribuido al relato tradicional), debo investigar la representatividad sociocultural del hecho mismo; debo, por tanto, dejar de lado las urgencias clasificatorias y adentrarme en aquellos espacios de sociabilidad donde personas de carne y hueso comparten porciones de su tiempo de vida (un bien limitado y por tanto precioso), dedicándolo a la escucha de alguien que cuenta por el puro gusto de hacerlo.

Probablemente no encontraremos cuentos de hadas ni historias del Ogro tonto.

Encontraremos relatos de animales, sí, pero quizás transformados en chistes, como el del lorito criado en un burdel. No encontraremos a Giucca, ni a Giufà ni a Nasreddin, pero cada entorno laboral, cada pueblo, cada red de parentesco tiene su propio tonto: uno del que se habla sin denigrarlo, del que se ríe para incluirlo en un universo de personas imperfectas, capaces de reírse de sí mismas al verse reflejadas en los demás.

Encontraremos —por suerte— personas cada vez más alfabetizadas, quizá con títulos universitarios, que no tienen miedo de reír con los demás, de los demás y de sí mismas, liberando historias, como sugiere Bausinger.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Roger (1964): *Deep down the jungle*, Hatboro PA, Folklore Associates.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London/New York, Verso.
- BAUMAN, Richard (1977): *Verbal Art as Performance*, Rowley, Newbury House.
- BAUMAN, Richard (1986): *Story, performance and event*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard (2001): «La ricerca sul campo in ambito folklorico nelle sue relazioni contestuali», en *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.), Roma, Carocci, pp. 99-109.
- BAUSINGER, Hermann (2008): «Cultura del ridere», en *Vicinanza estranea. La cultura popolare fra globalizzazione e patria*, Fabio Dei (ed.), Pisa, Pacini, pp. 53-67.
- BEN AMOS, Dan (1976): *Folklore genres*, Austin, University of Texas Press.
- BENDIX, Regina (1997): *In search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BUCHAN, David (1990): «Characters and Group Identity: Anecdotal Evidence», *Fabula*, 31, 217-222.
- BUTLER, Gary, (1990): *Saying Isn't Believing, Conversation, Narrative and the Discourse of Belief in a French Newfoundland Community*, St. Johns, Newfoundland, The Institute of Social and Economic Research and The American Folklore Society.
- CALVINO, Italo (1955): *Fiabe Italiane*, Torino, Einaudi.

- CALVINO, Italo (1996): *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori.
- CAMPORESI, Piero (1976): *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi.
- CARNESECCHI, Florio (2004): *Le novelle dei Montierini*, Pisa, Pacini.
- CARNESECCHI, Florio (2020): *Le penne del pollo. La tradizione orale a Castelnuovo di Val di Cecina e Travale*, Siena, Betti.
- CASALI, Elide y CAPACI, Bruno (eds.) (2002): *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, Bologna, Il Mulino.
- CIRESE, Alberto Mario y SERAFINI, Liliana (eds.) (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli, proverbi, notizie sui modi tradizionali di espressione e di vita ecc., di cui alle registrazioni sul campo promosse dalla Discoteca di Stato in tutte le regioni italiane negli anni 1968-69 e 1972*, con la collaborazione di Aurora Milillo, Roma, Discoteca di Stato.
- CLEMENTE, Pietro (1980): «Il Cavaliere e il contadino», en *Mezzadri, letterati e padroni*, Pietro Clemente, Mariano Fresta, Vera Pietrelli y Mirna Coppi, Palermo, Sellerio, pp. 11-16.
- CORSO, Raffaele (2001): *La vita sessuale nelle credenze, pratiche e tradizioni popolari italiane*, Giovan Battista Bronzini (ed.), Firenze, Olschki.
- CROCE, Benedetto (1925): *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari, Laterza.
- D'ARONCO, Gianfranco (1953): *Indice delle fiabe toscane*, Firenze, Olschki.
- DÉGH, Linda (1969): *Folktales and Society*, Bloomington, Indiana University Press.
- EMMET, Isabel (1982): «Place, community and bilingualism in Blaenau Ffestiniog», en *Belonging. Identity and social organization in British rural cultures*, A. Cohen (ed.), Manchester, Manchester University Press, pp. 202-221.
- FINE, Gary Alan (1987): «Community and Boundary: Personal Experience Stories of Mushroom Collectors», *Journal of Folklore Research*, 24, 3, 223-240.
- GWYNDAF, Robin (1990): «Personality and Folklore in Action. The Folk Speech and Folk Narrative Repertoire of a Welsh Joke-Teller», *Fabula*, 31, 193-207.
- ISRAEL, Paolo (ed.) (2001): *Voci della Maremma. Novelle e altri racconti dal Fondo delle tradizioni orali non cantate della Discoteca di Stato. Castell 'Azzara, Sorano e Sovana*, Talamone, 1969, Grosseto, Biblioteca Chelliana/ Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana.
- KEZICH, Giovanni (1986): *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni.
- LAVINIO, Cristina (1993): *La magia della fiaba*, Firenze, La Nuova Italia.
- LORENZONI, Franco y MARTINELLI, Marco (1998): *Saltatori di muri. La narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani, nella scuola e nel teatro*, Cesena, Macro edizioni.
- LUTHI, Max (1979): *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia.
- MAZZACURATI, Giancarlo (1996): *All'ombra di Dioneo: tipologie della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia.
- MESSERLI, Andrea y PICONE, Michelangelo (eds.) (2004): *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo.
- MILILLO, Aurora (1978): *Narrativa di tradizione orale*, Roma, Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari.
- MILILLO, Aurora (1983): *La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica*, Reggio Calabria-Roma, La Casa del Libro.

- MUGNAINI, Fabio (1995): «Aneddotica locale: note etnografiche e spunti di riflessione su un genere narrativo» en *Hören - Sagen - Lesen - Lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*, Hermann Bausinger y Ursula Brunold-Bigler (eds.), Berlín, Peter Lang, pp. 533-547.
- MUGNAINI, Fabio (1999): *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*, Torino, L'Harmattan Italia.
- MUGNAINI, Fabio (2004): «Tracce d'autore: Giovan Battista Basile e il narratore di tradizione orale», en *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Andrea Messerli y Michelangelo Picone (eds.), Ravenna, Longo, pp. 275-304.
- MUGNAINI, Fabio (2015): «Le stagioni della fiaba, le regioni del racconto», en *L'Italia e le sue regioni* (4 vol. *Istituzioni, Territori, Culture, Società*), Mariuccia Salvati y Loredana Sciolla (eds.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 203-222.
- MUGNAINI, Fabio (2018): «Il porno quotidiano. La pornografia digitale nella prospettiva della cultura popolare», *Voci*, XV, 108-136. <https://hdl.handle.net/11365/1066111>
- NARVAEZ, Peter y LABA, Martin (1986): *Media Sense: the Folklore-Popular Culture Continuum*, Bowling Green State University Press, Bowling Green.
- NESTI, Arnaldo (1991): «Immaginario e sacro. Connotati magici e religiosi nella favolistica popolare toscana», en *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Alberto M. Cirese (introd.), Napoli, Guida, pp. 235-258.
- NEWALL, Venetia (1990): «The Humour (Obscene) of an Asian Storyteller», *Fabula*, 31, 223-226.
- NILLES, John D. (1999): *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- ONGINI, Vinicio y CARRER, Chiara (2011): *Le altre cenerentole. Il giro del mondo in 80 scarpe*, Roma, Sinnos.
- PREDES, Américo y BAUMAN, Richard [eds.] (1972): *Toward new perspectives in Folklore*, Austin, University of Texas Press.
- PERBOSC, Antonin (1984): *Contes licencieux de l'Aquitaine. Contribution au folklore érotique*, Josiane Bru (ed.), Carcassonne, GARAE.
- PERBOSC, Antonin (1987): *L'anneau magique: nouveaux contes licencieux de l'Aquitaine. Contribution au Folklore érotique*, Josiane Bru (ed.), Carcassonne, GARAE / Hésiode et Toulouse.
- RODARI, Gianni (1973): *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi.
- ROTUNDA, Dominic P. (1942): *Motif Index of Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University Folklore series.
- SABINO, Giuseppe (1991): *Il decamerone popolare*, Milano, Leonardo.
- SANFILIPPO, Marina (2007): *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SCHENDA, Rudolf (1986): «Raccontare le fiabe- diffondere le fiabe. Cambiamenti nelle forme di comunicazione di un genere popolare», en *Folklore e letteratura popolare: Italia- Germania- Francia*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, pp. 319-339.
- SCHENDA, Rudolf (1993): *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen, Vandenhoeck.
- SCHENDA, Rudolf (1994): «Folklore y cultura de masas», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49, 1, pp. 25-38. <https://doi.org/10.3989/rntp.1994.v49.i1.278>
- SIKALA, Anna-Leena (1990): *Interpreting Oral Narrative*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

- STAHL, Sandra K. D. (1988): «Contributions of Personal Narrative Research to North American Folkloristics», *Fabula*, 29, pp. 390-399
- SYDOW, Carl Wilhelm von, (1977): *Selected papers on Folklore*, New York, Arno Press.
- TABET, Paola (1978): *C'era una volta. Rimosso e immaginario in una comunità dell'Appennino toscano*, Firenze-Rimini, Guaraldi.
- UTHER, Hans J. (2011): *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- WEINRICH, Harald (1978): *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino.
- ZAVA, Giulia (2020): *ZAVA, I «Motti e facezie del Piovano Arlotto»: una nuova edizione critica e commentata*. Doctoral Thesis. <https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:136733>
- ZIPES, Jack (2004), (ed. or. 1979): *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Milano, Mondadori.
- ZIPES, Jack (2006) (ed. or. 1983): *Chi ha paura dei fratelli Grimm?*, Milano, Mondadori.

Fecha de recepción: 17 de julio de 2025
Fecha de aceptación: 7 de agosto de 2025

