

Si cunta e s'arriccunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral

MARINA SANFILIPPO
UNED, Madrid

RESUMEN

En este trabajo se analiza la presencia de fórmulas introductorias o de cierre que marcan los límites de los cuentos populares, sus funciones y su empleo por parte de narradores tradicionales. Aunque la presencia de estas fórmulas representa un fenómeno universal, el estudio se limitará a dos países: España e Italia, a los que se añadirá, sin embargo, alguna referencia a otras realidades, sobre todo europeas.

Palabras clave. Cuento popular, Narración oral, Fórmulas de apertura y cierre, Oralidad.

SUMMARY

The author analyzes the opening and closing lines that set the boundaries in prose storytelling, as well as the different functions of these lines and the way traditional storytellers use them. The presence of these lines is cross-cultural, yet the author discusses here the case of the Spanish and Italian folk tales only, with additional references to other cultural contexts, mostly European.

Key Words. Folk tale, Storytelling, Opening and closing lines, Orality.

INTRODUCCIÓN

Al hablar de fórmulas y cuentos populares, en la cabeza del lector resuena automáticamente el “érase una vez” al que nos ha acostumbrado la lectura de versiones escritas, literarias o no, de cuentos populares. Sin embargo, en el ámbito de la narración oral de cuentos la situación es más compleja y el “érase una vez” es sólo una de las muchas posibilidades manejadas por el narrador. Creo que el interés de las fórmulas de apertura y cierre de una narración oral es notable, sobre todo si pensamos que las estructuras artísticas (entre las que incluyo el cuento oral) están siempre claramente delimitadas, puesto que, como afirma Lotman

son improntate, per la loro natura, a una netta definizione del messaggio. La "fine" e l'"inizio" son qui molto più marcati che nei messaggi del linguaggio comune (Lotman 2001: 139).

Por lo tanto, el *incipit* y el *explicit* de una obra literaria suelen presentar un interés notable y marcan cada vez la forma en la que la obra se inserta en lo extratextual. Por otro lado, en la oralidad, incluso en contextos no artísticos, como puede ser la narración conversacional, existen fórmulas a las que el hablante suele recurrir para avisar al interlocutor de que el siguiente turno de habla va a ser de cierta extensión (Camargo Fernández 2002: 412). Es evidente por lo tanto que, en el caso de las manifestaciones artísticas orales, es necesario utilizar no tanto o no sólo los marcadores propios del lenguaje oral cotidiano, sino marcas discursivas rituales que aislen la producción artística del flujo de los discursos ordinarios (Zumthor 1991: 138). Esta necesidad se da tanto en la prosa como en la poesía, aunque los mecanismos son distintos, como apunta Lidia Beduschi que, estudiando la necesidad de marcar de varias maneras las producciones artísticas orales como objetos verbales para que puedan ser percibidas como *textos*, afirma que, si en la producción poética la demarcación es como una tinta que cubre toda la obra, en la narrativa todo se concentra en las fronteras (Beduschi 1981: 99).

Al ocuparme de fórmulas de apertura y cierra del cuento oral, sobre todo del cuento maravilloso (en el que el narrador percibe una mayor necesidad de atraer el oyente hacia un espacio y un tiempo distintos del mundo cotidiano), he querido que en el título de este artículo apareciera una fórmula recopilada por el siciliano Giuseppe Pitré (1841-1916), como homenaje a este importante recopilador de cuentos y tradiciones populares en la Italia del siglo XIX. Pitré demostró un interés poco común en su época hacia estas manifestaciones folclóricas, fue miembro de honor de la Sociedad del Folklore andaluz¹ y, en 1882, fundó *l'Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Este *demopsicólogo* (así le gustaba definirse) publicó en 1894 una fundamental *Bibliografia delle tradizioni popolari italiane* y dedicó cuatro volúmenes a las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Pitré 1985, ed. or. 1870). El primer libro de esta recopilación se abre con *Lu cuntutu di 'Si raccunta'* (El cuento de 'Se cuenta') que trata de la dificultad de empezar a narrar sin recurrir a una fórmula de inicio². En una nota Pitré puntualizó:

¹ Como ejemplo de las estrechas relaciones entre Pitré y varios folcloristas españoles, véase la carta que el siciliano escribió en 1882 a Luis Romero Espinosa, presidente de la *Sociedad de Folklore Frexnense*, animándolo en su labor (publicada en la página 82 del primer número de la revista *El Folklore frexnense y bético-extremeño*).

² En ámbito hispánico, P. Esteban (1985: 174-175) señala un cuento catalán, recopilado por J. Amades, que, de forma análoga al relato siciliano, se basa en la prohibición de empezar a contar con las palabras *vet ací que una vegada...*

Apro con questa novellina la raccolta, come quella che comincia con mostrare che nelle novelle niente è arbitrario; ma vi sono certe formule consacradas dall'uso e perpetuadas dalla tradizione orale (Pitré 1985: 1).

De hecho los cuentos populares saben muy bien hablar de sí mismos, como en este caso en el que se explicita la importancia que tienen las marcas discursivas que aislan el cuento de la oralidad cotidiana, a pesar del fuerte rechazo que a menudo han provocado en los hombres *cultos* de otras épocas, sobre todo en España. Si Maxime Chevalier ha estudiado la censura de los literatos de los Siglos de Oro hacia las fórmulas tradicionales (Chevalier 1999: 36-37), por su parte Joan Amades escribió, en el *proemi* a una antología de *rondalles* recopiladas por él mismo:

Hem tingut un interès especial i hem posat molt de compte d'acabar tots els documents amb una de les múltiples fórmules finals tradicionals que gairebé sempre diuen els contaires de rondalles per marcar l'acabament, *detalls que no ens expliquem per qué no és tingut gaire en compte pels recollidors de rondalles, tant a casa nostra com a l'estranger*. Així mateix hem tingut molt d'interès a fer precedir algunes rondalles de les formes inicials amb qué també a vegades hom sol fer començar les rondalles; més escasses, però, que les finals que rarament manquen (Amades 1974: 7-8. La cursiva es mía).

Por otra parte, como ya señaló Mariano Meligrana (Lombardi Satriani y Meligrana 1983: 229), es evidente que el hecho de que no se haya investigado en profundidad el tema de las fórmulas de los cuentos populares se debe a unas orientaciones de estudio que han privilegiado al cuento en su autonomía de producto cultural cerrado, prestando escasa o nula atención hacia la función y la situación del cuento dentro de la historia social del narrador.

LAS RECOPIACIONES CONSULTADAS

Para este trabajo he consultado recopilaciones escritas de los siglos XIX-XXI, privilegiando las que se realizaron con criterios científicos, pero sin despreciar otras más *literarias*, puesto que a veces los escritores han demostrado una comprensión de los mecanismos del cuento oral superior a la de los investigadores³. Por lo que se refiere a Italia, he utilizado la ya mencionada recopilación de Giuseppe Pitré, a la que hay que añadir las *Novelline popolari italiane* de Domenico Comparetti⁴ (1968, ed. or. 1875),

³ Cf. por ejemplo las afirmaciones de A. M. Cirese sobre Giovanni Verga y su empleo de situaciones de narración oral (Cirese 1980: XVII).

⁴ Roma, 1835- Florencia, 1927. Estudioso de filología clásica, mitología, literatura comparada, epigrafía y tradiciones populares. En 1875 publicó el primer volumen de las *Novelle popolari italiane*, fruto de una recopilación que quedó, en gran parte, sin publi-

La novellaja fiorentina y *La novellaja milanese* de Vittorio Imbriani⁵ (1976, ed. or. 1871-72), los *Sicilianische Märchen* de Laura Gozembach⁶ (1999, ed. or. 1870), le novelle di Benevento contenidas en la *Letteratura popolare italiana nei principali dialetti* de Francesco Corazzini⁷ (1977, ed. or. 1877), *Le sessanta novelle montalesi* de Gherardo Nerucci⁸ (1977, ed. or. 1880), los cuentos seneses de Ciro Marzocchi⁹ (Milillo 1992, manuscrito or. 1879), las *Favole bolognesi* de Carolina Coronedi Berti¹⁰ (2000, ed. or. 1883) y veinte

car. Polemizó con otros folcloristas de la época porque pensaba que sería oportuno traducir al italiano los cuentos populares (que en Italia son siempre en dialecto), para que las recopilaciones folclóricas fueran comprensibles para todos los italianos.

⁵ Nápoles 1840-1886. Aristócrata y literato desplegó una intensa actividad de recopilador y editor de textos de folclore. Siguió de manera radical el método puro de transcripción, sin ningún tipo de modificación, ni una sílaba (come diceva Max Müller “un collettore il quale ritocchi o abbellisca una novella andrebbe frustato”). Sin embargo, no incluyó el nombre de los informadores. Sus obras más importantes son: *Novellaja milanese* (1872), *Novellaja fiorentina* (1871), *XII Conti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi, ecc. illustrati da Vittorio Imbriani* (1876). En esta nota y las siguientes voy a ofrecer algunas noticias sobre los principales folcloristas italianos del siglo XIX, seguramente poco conocidos por los lectores de una revista española.

⁶ Messina 1842-1878. Perteneía a una familia protestante de lengua alemana, sin embargo nació y vivió en la ciudad siciliana de Messina. Recopiló un centenar de cuentos populares de Sicilia y en 1870 los publicó en Alemania con el título de *Sicilianische Märchen*. Sus informantes fueron sobre todo mujeres, se sabe cuáles fueron los criterios de transcripción que utilizó y los textos originales en siciliano se han perdido. La edición que utilizo es una traducción del alemán, realizada por Luisa Rubini y *riletta* por el escritor Vincenzo Consolo.

⁷ Pieve di S. Stefano 1832-?. Autodidacta. Admirado por Pitré por sus estudios sobre antiguos poetas sicilianos. Conocido por un monumental vocabulario de léxico náutico en siete idiomas, se ocupó también de literatura popular en dialecto, con especial interés por la poesía popular calabresa.

⁸ Pistoia 1829-1906. Amigo de otros folcloristas como Comparetti y D'Ancona, dejó la enseñanza para dedicarse al estudio del folclore, sobre todo de los relatos populares, que empezó a recoger por sugerencia de estos amigos. Se carteó con Imbriani, Pitré y Comparetti. Su obra principal *Sessanta novelle popolari montalesi* agrupa cuentos populares recogidos en la zona del Montalese en Toscana, reelaborados literariamente por él mismo, sin notas ni aparato crítico, sin criterio filológico, pero haciendo constar cuidadosamente el nombre del narrador al que le ha oído contar el relato. En Nerucci el papel del transcriptor de relatos se funde con el de novelista, porque como él mismo dice: “La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella” (El cuento no es bonito si no tiene un añadido).

⁹ Siena 1856-1881. Licenciado en derecho. Colaborador de Domenico Comparetti, recopiló 130 cuentos en la zona de Siena. Éstos permanecieron inéditos hasta 1992, a parte de dos cuentos que Calvino incluyó en su famosa antología. Se trata de *Il Re dei Pavoni* (Calvino, 2005: 544-552) e *Il palazzo della Regina dannata* (Calvino 2005: 553-557).

¹⁰ Bologna 1820-1911. Escritora dialectal.

cuentos de los Abruzos recopilados por Gennaro Finamore¹¹ (2003, ed. or. 1884). También he tomado en cuenta recopilaciones más recientes como las de Angelo Di Mauro (1994), Fabio Mugnaini (1999), Maria Luisa Rivetti (Caprettini 2002) y Francesco Enna (2003), a parte de la colección de cuentos de distintas regiones de Italia publicados por la editorial Mondadori a lo largo de los años ochenta¹². Para España en cambio he recurrido, en primer lugar, al *Catálogo tipológico* de Julio Camarena y Maxime Chevalier (1995, 1997, 2003a, 2003b). También he tomado en cuenta trabajos ya clásicos como las recopilaciones de Aurelio M. Espinosa padre (1946), Aurelio M. Espinosa hijo (1988), Constantino Cabal (1987, ed. or. 1921), Aurelio de Llano Roza de Ampudia (1925), Marciano Curiel Merchán (1944), Joan Amades (1974), los cuentos populares lucenses recopilados por el Centro de Estudios Fingoy (1979) y estudios más cercanos en el tiempo como los de Luis Cortés Vázquez (1955, 1979 y 1992), Elvira Carreño Carrasco *et alii* (1993), José Luis Puerto (1995), Juan Rodríguez Pastor (1997), Nieves Gómez López (1998), Ángel Hernández Fernández (2001), Camiño Noia Campos (2002) o Javier Asensio García (2004)¹³.

Mi intención no es crear un elenco de las fórmulas utilizadas, tarea a la que se han dedicado otros antes que yo¹⁴, sino estudiar, en la medida de

¹¹ Chieti 1836-1923. Médico y profesor, se ocupó de distintas disciplinas desde la climatología a la economía agraria. Dedicó muchos ensayos al folclore de los Abruzos y su obra más importante fue el *Vocabolario dell'uso abruzzese* (1880).

¹² Se trata de antologías, basadas en recopilaciones más antiguas, cuya selección corría a cargo de reconocidos estudiosos de tradiciones populares (como, por ejemplo, G. L. Beccaria, G. B. Bronzini o L. M. Lombardi Satriani), mientras que un escritor (G. Arpino, B. Solinas Donghi o V. Cerami, entre otros) se preocupaba de la traducción del dialecto al italiano, para así acercar el patrimonio narrativo folclórico a un amplio público, como, por otra parte ya había hecho Italo Calvino (2005) en los años cincuenta.

¹³ De aquí en adelante voy a citar estas recopilaciones con abreviaturas. Para Italia, Caprettini 2002: RIV; Comparetti 1968: COM; Corazzini 1977: COR; Coronedi 2000: CORO; Di Mauro 1994: MAU; Enna 2003: ENN; Finamore 2003: FIN; Gozembach 1999: GOZ; Imbriani 1976: IMB; Milillo 1992: MAR; Mugnaini 1999: MUG; Nerucci 1977: NER; Pitri 1985: PIT (I, II, III o IV). Para España, Amades 1974: AMA; Asensio García 2004: ASE; Cabal 1987: CAB; Camarena y Chevalier 1995: CCH1; Camarena y Chevalier 2003a: CCH2; Camarena y Chevalier 2003b: CCH3; Carreño Carrasco *et alii* 1993: CAR; Centro de Estudios Fingoy 1979: CEF; Cortés Vázquez 1955: CORT55; Cortés Vázquez 1979: CORT79; Cortés Vázquez 1992: CORT92; Curiel Merchán 1944: CUR; Espinosa 1946: ESPp (1, 2 y 3); Espinosa 1988: ESPh (I o II); Gómez López 1998: GOM; Hernández Fernández 2001: HER; de Llano Roza de Ampudia 1925: LLA; Noia Campos 2002: NOI; Puerto 1995: PUE; Rodríguez Pastor 1997: ROD. En las citas las fórmulas aparecerán en su idioma original (del que voy a ofrecer la traducción sólo en el caso de los dialectos).

¹⁴ A parte del ya clásico y exhaustivo estudio de Bolte y Polívka (1930), véase, por ejemplo, Pelegrín (1982: 92-93) o, para una visión internacional, Gil Grimau (1988:

lo posible, el uso que los narradores tradicionales hacían de estos sintagmas y de las funciones que éstos tenían.

FÓRMULAS DE INICIO

Como señaló ya Thompson (1979: 616), hojeando recopilaciones de cuentos populares saltan a la vista la variedad de fórmulas de cierre y la relativa homogeneidad de las de inicio¹⁵. En la mayoría de los casos, en la recopilaciones españolas nos encontramos con una monótona serie de “Érase una vez...”, “Había una vez...”, “Éste era...”, “Pues, esto era...” y sintagmas parecidos¹⁶, a lo que hay que añadir algún caso en el que el acento cae sobre la distancia temporal o, en menor medida, espacial, “En un país muy lejano”, “Hace muchos años...”, “En tiempos muy lejanos...”, “Se cuenta que hace mucho tiempo...”¹⁷ o sobre el hecho de contar “Cuentan...”, “Se cuenta...”, “Cuenta la historia que...”, “Dice que...”¹⁸; en este último caso el narrador puede también hacer referencia a la persona concreta de la que aprendió el cuento, “Contábame meu pai que...” (NOI: 264), “Yo oí contar una vez a mi madre que...” (CORT55: 87), “Os voy a contar un cuento que se llama ‘Estrellita’, que me lo contó mi madre cuando yo era pequeña, y a mi hermano” (HER: 103), sobre todo si el cuento es presentado como anécdota verdadera (“Contábame a miña soghra esta cousa que foi verídica” NOI: 212; “No es de ayer lo que a contaros voy; hace más de ochenta años que sucedió y, aunque yo no lo ví, lo creo a pies juntillas, pues lo oí siendo niño a mi abuelo” ASE: 249) o posiblemente basado en la realidad (“Este cuento nos lo contaba un maestro que hubo en mi pueblo, don Rafael, y decía que pasó en Trasobares” ASE: 271).

En las recopilaciones italianas, encontramos el mismo panorama que en

61-82). Por lo que se refiere a Italia existe un artículo de Enrico Filippini publicado en 1901 en el *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XX.

¹⁵ Cf. también la cita de Joan Amades en el primer apartado de este trabajo.

¹⁶ “Era unha vez”, “unha vez eran”, “dunha vez érase”, “había unha vez”, “Heus ací que una vegada hi havia” (AMA: 9), “Vet aquí que una vegada hi havia” (AMA: 42).

¹⁷ “Hai xa moitos anos”, “Era nos tempos d’antes” (NOI: 328), “Antighuamente” (NOI: 336), “Bueno, dunha vez, xa nos tempos d’antes, xa hai tempo...” (NOI: 366), “Vet aquí, que en aquells temps que els ocells teniene dents, hi havia...” (AMA: 162), “En los tiempos aquellos remotos” (GOM: 186), “Alá nun país mui lonxe” (CEF: 77), “Mira, esto era una vez en un país muy lejano” (GOM: 98).

¹⁸ “Contan que ...”, “Esta é a historia de ...”, “Din os vellos...”, “Diremos el cuento de ...”, “Una vez dí qui yera...” (CORT 92: 41).

las españolas: “C’era una volta...”, “Era...”¹⁹; “Na vota...”, “C’erano...”²⁰, “A’ tempi antichi ci fu...” (NER: 106), “Ci fu, ma ‘gli è del tempo...” (NER: 274), “Tempo fa...”, “C’era ne’ tempi andati” (MAR: 154), “C’era in antico” (MAR: 231), aunque hay que subrayar la frecuencia con la que recurren los cuentos sicilianos, y no los cuentos de otras regiones, a las fórmulas que hacen referencia al hecho de contar: “Dici ca...”, “Si cunta...”, “Si racconta chi ‘na vota cc’era...” (PIT I: 191), “Si cunta e s’arriccunta...”, “S’arriccunta e s’arriccunta stu billissimi cuntu a lor signuri...” (PIT I: 133), “Si cunta e si riccunta a lor signuri, e mentri si cunta stu cuntu si passassi udienza a tutti sti signuri, ca cc’era...” (PIT II: 105).

Menos frecuentes y más específicas del cuento maravilloso son las fórmulas que parecen conjurar el clima narrativo mezclando realidad y mentira en el umbral de la narración, para así establecer un pacto narrativo entre el contador y su público que permita la suspensión de la incredulidad, manifestando que el cuento vive en un mundo ajeno a la contraposición entre realidad y ficción, un mundo cuyo umbral se franquea gracias a distintos “ábrete sésamo” como: “Rondalla ve,/ rondalla va,/ si no és mentida/ veritat serà./ I vet aquí que una vegada hi havia...” (AMA: 216), “Això era i no és,/ i si és cert, bé,/ i si no, també./ Una vegada hi havia...” (AMA: 226), “¡Vaya cuento y venga cuento! Con que esto era...” (CCH3: 192), “Voy de cuento, si no digo la verdá, miento; y si no miento, digo la verdá, pero ello de cuento va” (González Andújar 1994: 279), “Esto pasó en la tierra de nadie y en el mundo de nunca” (GOM: 206). A veces, esta voluntad de construir un puente entre realidad y fantasía no es muy evidente, pero no pasa desapercibida a una lectura atenta, como en estos dos ejemplos recogidos recientemente en la Sierra de Francia, en los que, por un lado, se define a la narración como fábula o cuento (es decir, género de ficción), mientras que, por otro, se afirma que se trata de algo que pasó: “Pues, señores, ésta es la *fábula que le pasó* a Juan Pindolo estando en la mili”

¹⁹ En Cerdeña es típico el incipit “Questo è ...” seguido por el nombre del personaje principal del cuento y sus atributos. En la recopilación de Espinosa padre también abundan los cuentos que empiezan con esta estructura tan escueta, aunque el verbo aparece siempre en imperfecto (“Éste era ...”, “Ésta era ...”).

²⁰ La forma en plural es muy poco frecuente. Como ha apuntado C. Lavinio “*C’era una volta* è tanto stereotipa e convenzionale da non rendere percettibile il fatto che spesso essa resta tale, invariata, anche in presenza di più soggetti che, a rigore, richiederebbero il plurale della desinenza verbale (es.: *C’era una volta marito e moglie*” (Lavinio, 1993: 16). Este fenómeno se aprecia también en cuentos escritos, por ejemplo, en el *Cunto de li cunti* de Basile leemos: “Ora, dice ch’era na vota doie sore carnale, Lucetta e Troccola” (Basile, 1986, 772. Ahora dice que había una vez dos hermanas carnales,...). En los cuentos españoles se nota la misma anomalía: “pues eso *era* un padre y una madre...” (CCH 1: 58), “Era una vez tres hermanas” (CCH 1: 90).

(PUE: 96), “Esto es un *cuento que pasó* en un pueblo, de por ahí del Campo” (PUE: 141). Los elementos que se contradicen pueden ser de distinto tipo, como en esta fórmula en la que se sitúa la acción en un pasado lejano para después señalar que el narrador ha recibido el cuento de un testigo ocular (y por lo tanto digno de ser creído) de aquellos hechos en principio tan lejanos como para que no existiera la posibilidad de hablar con alguien contemporáneo al suceso: “Cuando los animales hablaban, cuando los burros volaban, *uno que lo vio* me lo contó” (Pérez 2006: 12). En realidad, estas fórmulas ponen en evidencia que la verdad de las historias a veces no reside en la verdad de los hechos narrados, sino en la necesidad de contarlos²¹. Los narradores rumanos solían subrayar frecuentemente esta obligación apremiante con fórmulas de apertura como la siguiente²²:

Direi che, *se non mi fossi messo a raccontare, scoppierei come una pulce*: fiabe oggi da queste parti non ce ne sarebbero più; perché io non sono del tempo delle favole, né di quello delle bugie; sono nato un giorno o due più tardi di quando il gatto era ferrato con gusci di noce e se ne andava in chiesa a pregare, del giorno quando la gatta scorreggiò e non fu più accolta in chiesa; ed è passata alla mia porta e l'ho picchiata ben bene perché non l'ha insegnato anche a me. C'era una volta un re... (Marin 1989: 167).

Tengo que señalar la ausencia de este tipo de fórmulas en las recopilaciones italianas consultadas, en las que sólo aparecen frases parecidas en posición de clausura, aunque no parece improbable que existieran inicios análogos, puesto que se encuentran rastros de éstos en cuentos literarios popularizantes, como los del poeta crepuscular Guido Gozzano²³.

Esta relativa monotonía de las fórmulas de introducción con respecto a las de clausura puede explicarse recurriendo a las afirmaciones de Lotman en el artículo ya citado, sobre las categorías de principio y fin:

il marcare fortemente l'una di queste categorie non implica necessariamente un'analogia posizione strutturale dell'altra: esse cioè non costituiscono affatto un'opposizione binaria in tutti quanti i sistemi (Lotman 2001: 136).

En efecto, las fórmulas de cierre elaboradas parecen propias, dentro de los distintos géneros narrativos orales, sobre todo del cuento maravilloso y está claro que en éste último la tensión narrativa apunta con claridad hacia el obligado final feliz (para el protagonista, aunque no para las perdicés...).

²¹ Cf. Celestini (1995: 20).

²² Para ejemplos parecidos pertenecientes a otras culturas, cf. Valière (2006: 63-65).

²³ “Quando i polli ebbero i denti e la neve cadde nera (bimbi state bene attenti), c'era allora, c'era... c'era” o “Quando il sughero pesava e la pietra era leggera come il ricciolo dell'ava, c'era allora, c'era... c'era” (Gozzano 2003: 11 y 31).

Sin embargo, me pregunto hasta qué punto los recopiladores de cuentos se han dado cuenta de que a veces la fórmula de inicio estaba camuflada o diluida en un exordio más largo y, sobre todo, cuántas veces este exordio ha sido eliminado del cuento. Cristina Lavinio ha señalado que

nella tradizione degli studi demologici [...] i testi risultano già ben delimitati e ritagliati. Ma finisce così per essere sistematicamente occultato quello che spesso può avere costituito un problema (da dove far cominciare i testi? e dove considerarli conclusi?) (Lavinio 1997: 25).

Además, el nulo interés por recoger una sesión de cuentos en su conjunto, típica de la mayoría de los folcloristas incluso en la actualidad, conlleva que desconozcamos los engarces y la forma de organizar los cuentos a lo largo de una sesión de narración de cuentos y el peso y papel de las fórmulas en la interacción dialógica entre el narrador y sus oyentes. En realidad pueden existir fórmulas que crean un puente entre dos cuentos, como: “Y se acabó er cuento con aji y pimiento. Y por un bujero entro y por otro me sargo. Y er que contó este cuento contará otro” (ESPP: 150), que Espinosa recogió como fórmula de clausura, aunque, en mi opinión, representa un buen ejemplo de transición entre dos historias.

Es probable que las fórmulas más elaboradas se utilizaran para abrir y cerrar una sesión entera, más que para una historia determinada. En el fondo, las casi siempre censuradas introducciones formaban parte de una clara estrategia narrativa en la que el pasaje del mundo cotidiano al mundo narrado se realizaba de forma paulatina. De hecho varios folcloristas han subrayado cómo, en una reunión comunitaria, el narrador no solía empezar a contar sin antes hacerse de rogar repetidamente²⁴. Aurelio de Llano Roza de Ampudia, en la introducción a su recopilación de cuentos asturianos, advierte que

A veces cuando alguien pide un cuento a un narrador, éste, por burlar, sobre todo si la petición es de un niño, recita algunos de los siguientes cuentecillos: “Una vez era un rey/ que tenía tres hijas/ las engoló en un forcau/ y tirólas al tejau”, “Una vez era un rey/ que tenía tres hijas/ metiólas en tres botijas/ y las tapó con pez/ ¿Conterételu otra vez? [siguen cuatro ejemplos más] (LLA: 10).

Creo que los narradores asturianos, más que burlarse de los pequeños, ponían en marcha un protocolo *prenarrativo* gracias al cual se atribuían el monopolio de la palabra²⁵.

²⁴ Cf., entre otros, Fabre y Lacroix (1974, I: 133).

²⁵ Hay que señalar que, a causa del cambio de contexto sufrido por la narración oral en las últimas décadas en los países occidentales (de la velada comunitaria a varios espacios públicos de tipo escénico), esta función ha sido despojada de su signifi-

Además estos protocolos y las fórmulas de apertura ofrecían a menudo una serie de informaciones útiles para la comprensión del cuento²⁶ o incluso claves de lectura del mismo. Algo de esto se puede vislumbrar en un ejemplo recogido en los años ochenta del siglo XX en la región de Murcia: “Hace muchos años, cuando los bosques estaban llenos de árboles...” (CAR: 231), en el que esta extraña referencia a la vegetación puede ser mucho menos inocente de lo que parece a primera vista²⁷ y ofrecer, en cambio, la clave necesaria para interpretar el valor que ese narrador concreto atribuía al cuento y cómo este se insertaba en el repertorio²⁸. Un ejemplo más complejo consiste en el principio de una narración de *Juan el Oso* (AT301B), recogida por Julio Camarena en la provincia de Ciudad Real. El narrador empieza hablando de una familia que tenía una venta en Sierra Morena, comenta la situación de aquella zona, recordando el reciente proceso de reforestación (con evidente analogía con el narrador del ejemplo anterior), después vuelve a la familia que no pagaba impuestos (y parece que para

cado: el escenario indica de por sí el privilegio del narrador, que por lo tanto, actualmente, no tiene que reclamar la atención de su público. Sin embargo el *nuevo narrador* se ve obligado de todas formas a algún tipo de ritual introductorio, puesto que suele contar para un público de desconocidos y, antes de lanzarse a la narración *stricto sensu*, necesita, por lo general, algunos minutos de conversación previa durante la cual tomar el pulso a sus espectadores. También es verdad que el ritual de apertura no es exclusivamente de tipo lingüístico: la forma clásica de presentación de un cuento, adoptada desde hace un siglo en la *Hora del Cuento* en las bibliotecas públicas de Nueva York, consiste en que el narrador encienda una vela justo antes de empezar a contar (Valentino Merletti 1998: 52-53). En España, José Campanari utiliza el mismo procedimiento, en bibliotecas y en espacios teatrales (como la *Casa de América* en Madrid, donde en abril de 2004 presentó el espectáculo *Historias robadas*). Sobre el ritual previo a una sesión de cuentos teorizado por este narrador, véase la entrevista contenida en el número 9 de la revista *N* (McGill 2004).

²⁶ En algunas recopilaciones, se aprecia cómo los narradores introducían en las primeras palabras de su historia algunos datos que, según ellos, podían no pertenecer a la *enciclopedia* del recopilador, que por lo tanto no iba a entender el cuento (“Antes tiñan a costumbre de levar os mortos á iglesia e deixalos alí de noite. Unha vez...” CEF: 144; “Pues mira, esto es en un pueblecillo de la sierra de Almería: En esos pueblecillos las calles están todas muy empinadas, cuesta arriba, cuesta abajo, y casi todas están empedradas” GOM: 421).

²⁷ Parece que el narrador sobreentiende que, en la actualidad, los bosques no están llenos de árboles, creando así la imagen contradictoria, y desoladora, de un bosque *vacío* de árboles. Una imagen inquietante si se piensa en la simbología del bosque en la narrativa popular (cf. Bronzini 1978).

²⁸ Sobre las razones de la presencia o ausencia de fórmulas introductorias en un cuento y la importancia que este parámetro cobra en el análisis del repertorio de un narrador, véase Milillo (1977: 56).

él estamos ya adentrándonos en el territorio de lo maravilloso), por lo que estaba “mu bien”, y finalmente entra en el cuento propiamente dicho recordando que la madre y la hija fueron a lavar la ropa a un arroyo, situación que aprovechó un oso para raptar la muchacha...²⁹. Este señor está contando, está disfrutando de su narración, quiere que su público se entregue a ella sin reservas y, por su fortuna, tiene delante un recopilador que lo respeta y lo aprecia, por lo que utiliza sus recursos de narrador sin complejos ni tapujos.

Desgraciadamente no solía ser éste el caso de la mayoría de los narradores de cuentos populares que, en el pasado, han contado historias para recopiladores del patrimonio oral popular: creo que, animados a decir el cuento sin adornos inútiles, muchos de ellos renunciaron a exhibir parte de su arte³⁰. En la recopilación de Fabio Mugnaini, vemos cómo, incluso en un contexto de gran cercanía y familiaridad entre el informante y el recopilador, el primero puede decidir censurar una fórmula sintiendo que ésta, en el marco de una entrevista con un estudioso pierde su razón de ser: “E così se la godettero, a me niente mi dettero.... tanto questa filastrocca qui la sai” (MUG: 238). P. Esteban, hace más de veinte años, señalaba que “hoy en día las fórmulas iniciales y finales están cayendo en el olvido” (1985: 159), afirmando a continuación que sus informantes las omitían en bastantes ocasiones. Me pregunto, en cambio, si se trataba de un olvido real o si, muchas veces, los informantes eliminan las fórmulas porque sienten que no existe una necesidad ni social, ni funcional ni estilística para utilizarlas en el contexto de la entrevista con un folclorista, puesto que en estas ocasiones no existe una identificación social entre quien habla y quien escucha, la narración no sirve para reforzar vínculos comunitarios y, sobre todo, no está finalizada a compartir una vivencia.

En el estudio de Mugnaini, en cambio, otro ejemplo, que incluye una fórmula completa, da la posibilidad de ver la importancia que tiene para el

²⁹ Reproduzco el texto íntegro: “Pues esta era una familia que estaba en una venta, ahí en Sierra Morena, que la dicen la Venta del Zuripato. Y claro, esos terrenos eran del gobierno y tú hacías un chozo, un casucho y decías: —To esto lo voy a hacer yo, que lo voy a sembrar— y nadie te decía na: ni pagabas contribución ni nadie te decía na. Y ya está puesto to de pinos: hemos estao veinticinco años poniéndolo de pinos. Y claro, pues allí había una familia, en aquella venta, coño. Y marchaban mu bien: sembraban, no pagaban contribución, ni pagaban terrenos ni pagaban na: to era del estao, era realengo, una colonia. Bueno, pues fueron la madre y la hija a lavar a un royo, que hay muchos royos. Y, estando lavando, vino un oso...” (CCH 1: 24).

³⁰ Por otra parte, si no lo hacían, el recopilador se encargaba frecuentemente de censurar sus cuentos. Un buen ejemplo puede ser el de François-Marie Luzel con su desprecio explícito hacia los narradores que se dedicaban a “*rei tro*, improviser, se donner carrière” (Morvan 1996: 12).

cuentista la opinión del recopilador. En este caso la narración no se cierra con una fórmula, sino que a ésta le sigue una pregunta: “Si presano e si godettano/ a me niente mi dettano/ mi dettano un confettuuccio/ lo misi n’i buco dell’uscio,/ ci sarà ancora. *Ha’ capito, è bellina?*” (MUG: 245). Hay que notar que esta petición de opinión estética aparece también en recopilaciones más antiguas: “E così questa novella è finita. O non è bella?” (IMB: 73). También en otras recopilaciones podemos encontrar rastros de la situación dialógica que, en los preliminares, el narrador instauro con el estudioso, adaptando los recursos que suele utilizar con otro tipo de público: “Por ejemplo ahora que andamos de curas. En un pueblo estaban arreglando la iglesia (como la están arreglando la de este pueblo)” (PUE: 179); “Éste es de ogros. Los ogros son una especie de hombres malos y generalmente muy corpulentos; por lo menos esa era la idea que nos hacíamos nosotros desde niños. Pues resulta que había un ogro...” (GOM: 268). En el segundo ejemplo, la introducción es necesaria para que la recopiladora pueda imaginar la expectación temerosa que despertaría en las mentes infantiles esta historia de un gigante que se dedicaba a coger niños, meterlos en una ratonera, torturarlos y comerlos.

FÓRMULAS DE CIERRE

Como anticipaba, las fórmulas de cierre presentan una variedad muy superior a la de las fórmulas que abren el cuento. Pueden además combinarse entre ellas dando vida, a veces a enunciados bastante largos. No obstante en la recopilaciones estudiadas encontramos a veces la simple afirmación de que el cuento ha terminado³¹, con frases como “y cuento acabado”, “y se acabó”, “y con esto se acaba el cuento” (CCH 1: 198), “y no pasó nada más” (CCH 1: 253), “Así que, esto pasao, ya se acabó mi cuento” (CCH 1: 417), “Y así fue la historia”(HER: 215), “Y ya está” (CORT 55: 69), “E hasta aquí foi o conto” (NOI: 263); “Aquí termina este conto, que por certo é moi bonito” (NOI: 472), etc. Por lo que se refiere a Italia, en los cuentos recogidos por Laura Gozembach, se encuentra un único ejemplo de este tipo: “E la storia finisce qua” (GOZ: 80), en la recopilación de Pitré hay pocos ejemplos³² —“E lu cuntù accabau” (PIT I: 3), “E accusì

³¹ Ya en el siglo pasado J. Leite de Vasconcellos (1882) nota la frecuencia de este fenómeno en España, Portugal (“e acabou a historia”), Francia e Italia.

³² En cambio, Emma Perodi, la escritora toscana amiga de Pitré que, a finales del siglo XIX, tan bien supo rescribir cuentos folklóricos recreando además situaciones y motivaciones muy verosímiles del hecho de contar, cierra la gran mayoría de sus *Novelle della nonna* (1992, ed. or. 1892) con un escueto “E qui la novella è finita” o “E ora la

finisci lu cunttu di'..." (PIT III: 122)— al igual que en Imbriani donde leemos sólo tres finales de este tipo: "e inscì l'è finida"(IMB: 417), "l'è finida" (IMB: 620), "L'uccellino che canta finisce così" (IMB: 93); en Nerucci "E accosì la novella è finita" (NER: 94), "E in questo modo la mi' novella è finita" (NER: 127) o "e accosì finimo... (nombres de los protagonistas)" (NER: 47 y 495); o en Comparetti: "il racconto è bello e finito" (COM: 106), "e così è finita la novella (COM: 156 y 188). Parece en cambio que en Cerdeña era bastante frecuente el empleo de estas fórmulas escuetas³³.

Sin embargo es sabido que, en el caso de los cuentos maravillosos, el cierre suele ser una auténtica fórmula con rima y estructura métrica, pareados o cuartetos, en los que suele haber muchas repeticiones y paralelismos, que pueden llegar a crear un ritmo hipnótico como en "Fàula ntra conca/ e faula ntrô bacili,/ Chè bedda sta Signura,/ Chi mi l'ha fatta diri!"³⁴ (GOZ: 380) o "Favola in qua, favola in là, la mia favola è bell'e andà" (Boero y Solinas Donghi, 1982: 127). En España hay que recordar el clásico "colorín colorao este cuento se ha acabao" con todas sus variantes más o menos complejas ("Y colorín, colorao que ya se ha terminao"; "Y el cuento colorao ya se ha acabao" CCH 1: 458; "Y colorín colorado, por tu boca se ha colado"; "El cuento colorao, por la boca de la María Teresa³⁵, se ha

novella è finita". Cito sus cuentos porque creo que muchas veces los escritores supieron dar una idea mucho más fiel a la esencia de la narración oral y folklórica que los folkloristas, tan obsesionados con una absoluta fidelidad a las palabras que salían *de la boca del pueblo*. Sobre Perodi y su obra, véase las actas del congreso *Casentino in Fabula* (Agostini-Ouafi, 2000). En Italia, a parte de la Perodi, hay que recordar a Luigi Capuana, quien, al igual que la primera, conocía muy bien a G. Pitré y escribió varios libros de cuentos maravillosos respetando las estructuras y las características del cuento oral. A él debemos una serie de fórmulas de cierre creadas a partir los esquemas de las fórmulas tradicionales (*E furono marito e moglie/ a loro il frutto e a noi le foglie; Reuccio e Reginotta vissero felici e contenti/ e noi siamo qui, senz'ago e senza niente*). También de Capuana es una hilarante descripción de G. Pitré transformado en el mago Tre-Pi que recoge cuentos populares y se niega a darlos a un pobre *raccontafavole* porque los cuentos tienen que dormir momificados y clasificados en los muchos cajoncitos que él ha preparado para conservarlos.

³³ CF. Enna (2003: 26, 86 y 107).

³⁴ "Cuento alrededor del cuenco, cuento alrededor del barreño, qué guapa es esta señora, que me lo ha hecho decir".

³⁵ En esta fórmula, utilizada sobre todo en cuentos infantiles, se inserta el nombre de uno de los oyentes (véase también "Colorín, colorete, este cuento se fue a Navarrete y al Iñigo y a la Irene [nietos de la narradora] se les hinchó el ojete" ASE: 34). En Pitré encontramos una rima basada en el mismo mecanismo: "Tíngniti ccà, tíngniti ddà/ L'anchi di ... appizzàti ddà" (PIT III: 111. "Sujétate por aquí, sujétate por allá. Las piernas de ... pegadas allá") o "Croccu di ccà e croccu di ddà,/ L'anca di ... appizzata ddà" (PIT I: 173. Croccu parece ser una palabra sin significado).

escapao” CCH 1: 64; “Y colorín colorete este cuento se hizo cohete”; “Y colorín colorete, el cuento se fue a Albacete”³⁶ CAR: 331; “Y colorín colorete por la chimenea ha salido un cohete. Y colorín colorao, cuento acabao” ESPp: 218; “Y colorín colorete por la chimenea un cohete. Y por el portal siete” ESPH I: 274; “Conte contat ja está acabat” CCH 1: 276; “Turutut, taratat, el conte está acabat” CCH 3: 40; etc.) que muchas veces subrayan cómo el cuento, después de entretener al narrador y su público, sigue su carrera incansable de boca en boca y de casa en casa: “Colorín, colorado, este cuento se ha terminado, míralo como corre por aquel tejado” (ASE: 39).

En Italia, una fórmula de este tipo que tiene mucha difusión es la que hace referencia a un turno en la narración, verdadero o hipotético que sea: “Stretta la foglia, larga la via/ Dite la vostra che ho detto la mia”, con las variantes “Il fosso sta tra il campo e la via,/ dite la vostra, che ho detto la mia” (IMB: 250), “Longa la tua, curta la mia,/ Conta la tua, ch’la mia xè finía” (PIT I: 196), “Longa la fola stratta la vi, gi mo la vostra ch’ai ho det la mi” (CORO: 144) y otras que vale la pena recordar porque, al final de cuentos narrados por contadores frecuentemente analfabetos, hacen referencia a la narración escrita como paralela a la oral (“favula scritta, favula ditta/ dicitu la vostra, ca la mia è ditta”³⁷ PIT I: 196 o “Chi ha cuntate, nu piatto ‘i rucate/ Chi ha scritte, nu piatto ‘e turnise/ E chi ha ‘ntiso, ‘n penziero nce ha miso”³⁸ IMB: 337), reflejando posiblemente esa ósmosis entre cultura alta y cultura popular que ha permitido un constante intercambio de temas y motivos narrativos entre las dos.

Entre las fórmulas rimadas frecuentes en España hay que recordar en primer lugar las que hablan de comida (perdices, rábanos, pimienta, etc.: “Y fueron felices y comieron perdices”; “Y se acabó er cuento con pan y pimienta, y rábano asao pal que lo ha escuchado” ESPp: 587), muy difundidas también en Francia³⁹, en Rusia⁴⁰ y, en menor cantidad, en Italia donde, de todas formas, se nombran más los estados de carencia que alimentos propiamente dichos: “Iddi ristarú cuntenti e filici e nui comu un mazzu

³⁶ Un ejemplo de comarcalización puesto que el cuento fue recogido en la región de Murcia.

³⁷ Cuento escrito, cuento dicho, decid el vuestro que el mío está dicho.

³⁸ Quien ha contado, un plato de ducados, quien ha escrito, un plato de torneses y quien ha entendido, un pensamiento ha metido.

³⁹ Véase Sautman (1990: 139).

⁴⁰ “Nell’area russa, anche le formule di commiato del narratore [...] muovono analogamente da una sorta di sogno del ventre, da una famelica allucinazione, sia che, allacciandosi al lieto fine spesso conviviale della fiaba, evochino mangiate e bevute eccezionali, sia che richiedano concretamente donativi mangerecci” (Cusatelli 1983: 12).

di radici”⁴¹ (GOZ: 178); “Iddi arristaru filici e cuntenti, nui semu ccà e nni munnamu li denti”⁴² (PIT I: 160) o “Iddi arristaru filici e cuntenti,/ ma a nui ni ‘un dèsinu nenti”⁴³ (PIT I: 106) que encuentra su correspondiente en Toscana “Se ne vissero e se ne godettero/ e a me nulla mi dettero”.

De todas formas en ambos países es muy común encontrar fórmulas que evocan suntuosos banquetes y comilonas pantagruélicas en las que el narrador ha estado presente sin poder participar ni probar bocado (“fecero gli sponsali con un gran pranzo al quale io assistetti seduto sopra un calcagno”⁴⁴; “Allora hanno fatto una grossa festa/ ma a me non hanno dato/ neanche un piatto/ di minestra” RIV: 107; “diedero un pranzo ricco di ogni bendidio e l’unico a digiunare restai io” Beccaria y Arpino, 1982: 133; “Y ocurrió lo de costumbre: se casaron la princesa y el galán, hubo fiestas, se celebraron banquetes, y yo vine y fui y no saqué nada” CCH 3: 63; “Y comieron perdices y a mí me dieron con un hueso en las narices” ESPp: 75; “Se casaron, vivieron felices y comieron perdices, y a mí no me dieron porque no quisieron” ESPh I: 227; “Y se casaron y fueron felices, y a mí, que estaba debajo de la mesa, me dieron con los huesos en las narices” ROD: 169), en algunos casos esta exclusión puede afectar también al público (“Y se casaron, comieron perdices y a todos los que escuchamos nos dieron con los güesos en las narices” PUE: 69; “Caséronse felices, comeron perdices, y a nos deron-os c’os huesos nas narices” CORT 92: 72) o el narrador puede recibir algún alimento que le provoca un defecto físico (“Del frite que se comieron, me tiraron con un hueso del tobillo, que aguante me rompen un colmillo” CUR: 95; “Mo io mi trovava a ’na ripata, quandu conzaru la tavula mi misaru sutta la buffetta minaru cu ’un ossu e mi ruppuru lu nasu e mò mi trema”⁴⁵; “Così hanno fatto una gran festa e un gran spatusso/ e a me

⁴¹ Se trata de una fórmula que encontramos frecuentemente en Gozembach y Pitré y que sigue utilizándose en el sur de Italia (cf. Maffei 2000: 232). La traducción es: “Ellos se quedaron contentos y felices y nosotros como un manojo de raíces”, es decir muy pobres.

⁴² Parece la fórmula predilecta de Agatuzza da Messina, la narradora favorita de Pitré. En la misma recopilación y en la de Gozembach se repite frecuentemente, con su variante (“... e nni stricamu li denti” PIT I: 180). De hecho Italo Calvino la mantuvo en su traducción al italiano: “Loro restarono felici e contenti e noi siam qua che ci freghiamo [o arrotiamo o nettiamo] i denti” (Calvino 2005: 817, 841, 846).

⁴³ “Ellos se quedaron felices y contentos pero a nosotros no nos dieron nada”.

⁴⁴ Citado por Beccaria (1989: 325).

⁴⁵ Se trata del cierre de un cuento calabrés, citado por Mario Meligrana (Lombardi Satriani y Meligrana 1983: 232): “Ahora yo me encontraba a un lado, cuando prepararon la mesa me pusieron debajo, me tiraron un hueso y me rompieron la nariz que ahora se me mueve”.

non hanno dato neanche una fetta di pera./ Mi hanno dato un osso in un garretto/ e vado ancora zoppetto adesso” RIV: 58; “E poi han fatto un bel pranzo grande e grosso, e io ero sotto la tavola, e m’han buttato un osso, che m’è rimasto dentro il gargarozzo..., tocca un po’ qui, tasta com’è grosso”⁴⁶). Recordando la función de las fórmulas de inicio que juegan con la oposición entre realidad y fantasía o verdad y mentira, creo relevante lo que escribió Aurora Milillo a propósito de estas fórmulas de cierre:

Uno degli esiti obbligati della favola di magia è il banchetto finale e una delle chiuse narrative più frequenti è quella in cui il narratore dice di aver partecipato anche lui a quella festa, ma che —siccome non era stato invitato— se ne stava sotto il tavolo a raccogliere quello che cadeva ai convitati; e spesso c’è anche un osso che gli viene buttato sul naso: “... è per questo che è storto, vedete?” conclude facendo ridere il suo uditorio. Ponendo attenzione a questa situazione di *partecipazione/esclusione* e alla conseguente risposta di ilarità, ci si accorge che la narrazione non provoca in chi l’ascolta una reazione sull’asse *vero/falso* [...] bensì una risposta a uno scherzo per così dire *metalinguistico*: implicitamente, cioè, la favola è sentita come un fatto non testimoniabile, e l’insolito punto di osservazione del narratore durante il banchetto è inteso come un’impossibile partecipazione, come l’ammiccante superamento (possibile solo con un gioco stilistico) di una frontiera data come non valicabile (Milillo 1983: 26).

Sospecho que además esas narices torcidas o temblorosas y esos colmillos rotos, al igual que las bofetadas que los narradores piemonteses decían haber recibido para que el cuento se les grabara en la memoria (“Fanno pranzi, pranzetti e pranzoni, e a me due ceffoni, perché mi rimanga la memoria e perché qui finisce la storia” Beccaria y Arpino, 1982: 89) no son solamente un recurso estilístico, sino que nos hablan metafóricamente de las marcas que el cuento contado imprime en el alma del narrador, de la importancia que algunos cuentos cobran en la psique del cuentista⁴⁷.

En España son raros los casos en que el narrador consigue traerse algo del mundo del cuento: “Y se casó con el rey y yo fui y me dieron unos pastelitos. Y me vine corriendo ¡Ea!” (CCH 3: 88); “y todos vivieron felices y contentos, y a mí me dieron un rábano tuerto” (CCH 1: 113). También en la tradición italiana, a veces el contador logra llevarse algo del mundo imaginario, algo muy pequeño que muchas veces pierde (“Mi dezzaru quattru carrini: dui mi cattaru e dui i perdivi”⁴⁸ Meligrana y Lombardi Satriani, 1983:

⁴⁶ Se trata del cierre de un cuento de Liguria, traducido por Beatrice Solinas Donghi (Boero y Solinas Donghi 1982: 129).

⁴⁷ Leonardo Angelini afirma que los narradores orales son “persone squisite, che sembrano avere dentro di sé il bisogno di *raccontare*, ma anche quello di *raccontarsi* le fiabe” (Angelini 1988: 15).

⁴⁸ Me dieron cuatro monedas: dos se me cayeron y dos las perdí.

231) o que suele esconder en un agujero, un cajón o la puerta⁴⁹, que representan metafóricamente el umbral entre los dos mundos (“Se ne vissero e se ne godettero; a me nulla mi dettero. Mi dettero un confettino. Lo messi in un bucolino: Vai a vedere se c’è sempre” IMB: 307; “Si sposarono e si godiedero, ed a me niente mi diedero. Mi diedero un ciambellino e lo messi in quel buchino. E lì c’è ancora” MAR: 21; “Me dive tre cunfietti, uno u dietti a ‘allina, che me’nsegnava a via, n’auto u dietti a u gallo, che me ne portava a cavallo, e n’auto lo mettiatti ind’u pertuso, vidite chi se l’à ghiuto a piglià”⁵⁰ (COR: 423).

Las fórmulas son expresiones de la cultura popular, por lo tanto en ellas no podía faltar el aspecto escatológico, aunque seguramente los narradores tendieron a censurarlo delante de los recopiladores cultos (si no fueron éstos últimos los responsables de la omisión). En el tipo de fórmulas con *confettini* encontramos este ejemplo: “Ficiru ‘nna bella tavulata; jittaru ‘nna bella cunfittura, jeu mi trovu ddà; viju cadiri ‘nna cunfetta ‘n terra, mi vaju pri calari ed era un’altra cosa; taliati chi càuru chi fa”⁵¹ (PIT III: 218); mientras que entre los cuentos milaneses recopilados por Imbriani aparece este cierre: “É passsàa on car de merda de pipì, in bocca a tutti i sciori, c’him stàa chì a senti”⁵² (IMB 419). En las recopilaciones españolas, en cambio, el tema está presente en las cláusulas irónicas en las que el narrador provoca una pregunta en el público a la que después contesta de forma vulgar: “¿Y el burro? Pues álzale el rabo y bésale el culo” (ESPh II: 450) o “¿Y la pava? ¡Bésale el culo por donde caga!”⁵³ (CAR: 230).

Al tratarse de dos países como Italia y España, tampoco podía faltar la otra cara de la cultura subalterna, es decir los tonos religiosos (desde el simple “Amén” a frases como “Dios los tenga en su gloria, amén, Jesús” CCH 1: 502; “Y esti cuento se acabó, Virgen y Madre de Dios, y ahora di-

⁴⁹ Estas fórmulas existen también en los cuentos franceses. Cf., por ejemplo, Pourrat (1987: 255).

⁵⁰ Me dio tres peladillas, una se la di a la gallina que me enseñaba el camino, otra se la di al gallo que me llevaba a caballo y otra la metí en el agujero, ir a ver quien fue a cogerla. Cf. también FIN: 40.

⁵¹ Hicieron una gran mesa; tiraron un montón de peladillas, yo me encontraba allí, vi caer una peladilla en el suelo, fui a agacharme y era otra cosa; mirad que olor desprende.

⁵² “Ha pasado un carro de mierda de pis, en la boca de todos los señores que han estado escuchando”. Esta fórmula utiliza el esquema de otra más refinada: “Passàa on carri d’oli d’oliva, la panzanega l’è bella e finida” (IMB: 619. “Ha pasado un carro de aceite de oliva, la trola ya está acabada”).

⁵³ En Italia, un mecanismo parecido se aprecia en algunos cuentecillos recogidos por Imbriani en Lombardía (IMB: 568 y 572) o por Coronedí en Emilia (CORO: 183-184).

gamos todus: alabado sea Dios” CORT 92: 41 o “e che Dio possa fare anche a noi la grazia di prenderci con sé, quando sarà la nostra ora” GOZ: 452) o por lo menos frases sentenciosas o proverbios que, por lo general, invitan a la resignación y a una buena conducta para evitar el castigo (“Dio non abbandona i giusti e chi fa del bene riceve in cambio bene” GOZ: 421; “ma tanto il su’ destino nun lo scansa nimo!” NER: 29; “e il su’ castigo in questo mondo o in quell’altro nun gli manca mai” NER: 222; “chi augura al mal ai ater al mal ai casca adoss a lòur”⁵⁴ CORO: 166; “La avaricia rompe el saco” HER: 242; “Por eso hay que saber elegir las amistades y no juntarse con personas que no tengan buenas costumbres, ¿sabes?” GOM: 98) y ponen de manifiesto cómo la narración oral tenía también una función de adoctrinamiento, que contrasta con el valor liberatorio de las fórmulas recordadas en el párrafo anterior.

Como ya señaló Chevalier, en España se encuentran varias fórmulas que hacen referencia a unos zapatos de mantequilla, de papel o de cualquier otro material que no pueda aguantar un paseo por los caminos del mundo real⁵⁵, de hecho Aurelio de Llano afirma que “los cuentos serios, el narrador los termina siempre [...] ‘y con eso víneme y dejélos allá; diéronme unos zapatitos de mantega y derritiéronseme por el camino” (LLA: 11). Otros ejemplos son “y yo fui y volví y solo me dieron unos zapatos de manteca que se me derritieron en el camino” (CCH 1: 265); “Y yo fui, me dieron unos zapatillos de papel/ y por la vereas los destrocé” (CCH 1: 621); “Y se acabó. ¿Yo? No. Me dieron unas alpargatillas de manteca, pa venime andando yo luego, y, como hacía calor, pues se me derritieron en el camino. Llegué aquí descarzo y to”⁵⁶ (CCH 1: 153); “y yo que estaba allí, me hicieron unos zapatos de manteca y al camino se me derritieron” (ROD: 151). Encontré también un ejemplo en el que los zapatos proceden del mundo real y entonces no aguantan el paso al mundo imaginario: “Ya no vi más porque me había hecho mi padre unas albarcas de manteca, y como hacía mucho calor se me deshacían y me quedaba descalza y me tuve que venir” (ESPh II: 23). Aunque se trata de un caso único, es interesante recor-

⁵⁴ Quien desea el mal para los demás, el mal se le cae encima a él.

⁵⁵ No hay que olvidar que en la narrativa popular existe un gran paralelismo semántico entre camino y vida, puesto que existe una identidad de la acción andar-vivir (Bronzini 1978: 173).

⁵⁶ En algunos casos, se mantiene el tema del material que se derrite pero no se aplica a los zapatos: “Y las bodas fueron bonitas y duraron muchos días. Y a mí me dieron un sebo, pero en el camino onde venía se me derritió y llegué a casa sin nada” (ESPP: 205); “Y fueron mucho felices y comieron muchas perdices. Y a mí no me dieron porque no quisieron. Y me regalaron una muñequita de sebo, pero como era verano se me derritió” (ESPP: 301).

dar un cuento, recogido por Espinosa hijo, en el que el narrador acaba el cuento con una fórmula que, haciendo referencia al tradicional tema de los zapatos, le da la vuelta: “Comieron perdices y a mí me dieron con el plato en las narices. Y yo, al ver eso, me unté los zapatos con grasa y me vine corriendo para casa” (ESPh II: 199). Creo que estamos ante una pequeña muestra de la necesidad de no separar el estudio del cuento en sí mismo de la narración en cuanto espejo del narrador que no puede evitar *contarse* mientras cuenta: la persona que propone esta curiosa variación es Juan José Ortega, maestro zapatero. No parece descabellado afirmar que, probablemente, una persona de otro oficio no hubiera tenido la ocurrencia de salvar, en el pasaje de lo fantástico a lo real, los zapatos con los que había recorrido la senda narrativa.

Parece que este tipo de fórmulas tiene difusión también en Francia donde existen muchas fórmulas parecidas a las españolas⁵⁷, como una bastante compleja, que aparece en una recopilación de cuentos occitanos: “Passèri per mon prat/ Mon conte es acabat/ Portèri mes solièrs de saïn/ Se me fondèrent pel camin/ E unis de veire/ Per vos ba far creire”⁵⁸ (Fabre y Lacroix 1974, vol. II: 191). En las recopilaciones italianas he identificado algunas fórmulas que hacen referencia a los pies, como: “Iddi arristaru maritu e muglieri/ e nuàtri scàusi di peri”⁵⁹ (PIT I: 140) o la variante “Iddi arristaru maritu e mughieri/ e iu scàuzu di pieri” (Pitré II: 128); “I due sposi furû assai cuntenti, ma jio haju ‘un randi duluri, cà tegnu’na spina a ‘un pedi e cu’ sa si m’a pozzu tirari”⁶⁰ (Lombardi Satriani y Meligrana, 1983: 231). Un cuento calabrés concluye con un *falso cuento* que también se refiere a los pies y los zapatos: “Nc’era ‘na vecchiarella chi non avia scarpi a li pedi, si voliti mu v’a dicu addapedi”⁶¹ (Lombardi Satriani y Meligrana 1983: 231). De todas formas, sin tener la difusión de la que gozan en España, en Italia las fórmulas que contienen referencias a la presencia-ausencia o transformación de los zapatos son poco conocidas, pero existen y aparecen en recopilaciones de áreas geográficas alejadas entre sí. En una recopilación de Cerdeña una narradora las utiliza en dos versiones ligeramente distintas: “Issos si sunu istados e deo mi nde so ennida/ M’appo fattu unu paju

⁵⁷ Cf. Sautman (1990: 141).

⁵⁸ Pasé por un prado, mi cuento está acabado. Llevaba mis zapatos de sebo, se desritieron por el camino. Y también los de cristal para hacéroslo creer.

⁵⁹ Ellos se quedaron marido y mujer y nosotros descalzos.

⁶⁰ Los dos novios fueron muy felices, pero yo tengo un gran dolor, porque tengo una espina en un pie y quién sabe si puedo sacarla.

⁶¹ Había una viejecita que no tenía zapatos en los pies, si queréis ahora os la cuento desde el principio.

‘e iscalpas de taula/ tottu su c’appo nadu si no est beru est faula” (ENN: 176) y “Issos si sunu istados e deo mi nde so ennida/ M’appo fattu unu paju ‘e iscalpas de pabilu/ a cando a domo no nd’aia pius filu/ M’appo fattu unu paju ‘e iscalpas de taula/ tottu su chi appo nadu si no est beru est faula”⁶² (ENN: 144). El hecho de que se trata de la misma narradora⁶³ permite recordar aquí que, por lo general, cada narrador tiende “à varier ou à reproduire une formule de prédilection dans l’ènonciation des contes différents” (Sautman 1990: 134). Pensando que cada recopilación suele deber varios o muchos cuentos a un mismo narrador, esto podría explicar el porqué una fórmula determinada pueda parecer “quasi ordinaria” (PIT 1: 196), es decir común, en una zona o un pueblo, como llega a afirmar Pitré para los pueblos sicilianos de Polizzi-Generosa⁶⁴ o Vallelunga⁶⁵. Volviendo al tema de las fórmulas de zapatos, en los cuentos piemonteses se encuentra “Vi fu grande festa, con tanti cibi e vini e allegria ma a me regalarono solo un paio di scarpacce con più buchi delle feritoie nel castello di Milano, tutte rotte e così buonanotte” (Beccaria y Arpino 1982: 126), mientras que Glauco Sanga hace referencia a dos, que también pertenecen al norte de Italia (“Se ne stettero e se ne godettero/ e a me nulla mi dettero/ mi dettero un panierino di vino/ un fiaschettino di pane/ un paio di scarpe rosse/ andetti a casa e eran tutte rotte”; “... ed a me ha fatto un paio di scarpe di carta, delle quali prima di arrivare a casa non avevo più un briciolo”. Sanga, 1986: 85), en un artículo en el que formula la hipótesis de que una buena parte de las fórmulas de cierre eran en realidad *formule di questura* con las que los narradores, mendigos o ambulantes en su mayoría, pedían comida, bebida, dinero o incluso podían llegar a solicitar zapatos. En este sentido el estudioso llega a afirmar que la fórmula de cierre más difundida en Italia (la ya recordada “Stretta la foglia e larga la via, dite la vostra che ho detto la mia”) puede interpretarse como una petición, puesto que en la jerga de los mendigos *foglia* significaba bolsa y por lo tanto la fórmula significaría “la bolsa es estrecha (pobre, vacía), el camino es largo, dadme algo porque yo os he dado el cuento”.

Mendigos o miembros de la comunidad, descalzos o con zapatos, los

⁶² Ellos se han quedado y yo he vuelto/ Me he hecho un par de zapatos de papel/ cuando he llegado a casa estaban gastados/ Me he hecho un par de zapatos de madera/ lo que he contado si no es verdad es cuento.

⁶³ Maria Nudda, considerada por Enna su mejor narradora (ENN: 7). Sobre la difusión de otras fórmulas sobre zapatos en Cerdeña, cf. Delitala y Rapallo (1980: 20).

⁶⁴ Los cuentos de Polizzi-Generosa fueron recopilados por un colaborador de Pitré, el señor Vincenzo Gialongo, y no conocemos el nombre del o los informantes.

⁶⁵ Los cuentos de Vallelunga tienen una única fuente, la narradora Elisabetta Sanfratello, criada de un amigo de Pitré.

narradores tienden a subrayar la contraposición espacial entre el mundo real y el universo narrativo (“Lloro rimaneru llà, e noi rimanimo ccà” COR: 432; “Iddi ristarù ricchi e cunsulati e nui ristammu ccà sittati”⁶⁶ GOZ: 296 “Y yo estuve allí y de una patada me enviaron aquí” ESPp: 500; “Y yo me vine y les dejé allí” ESPh II: 127; “Y yo que estaba allí, pues me vine y llegué a mi casa mu’ cansaíta” ROD: 261). A veces el mundo de aquí es desolador (“Y ellos se repartieron el oro y a mí me dejaron pobre para contarlo” ESPh I: 277; “Y con esto ellos fueron felices y comieron perdices y a nosotros nos echaron a arrancar por ahí tomillos” (COR55: 133); “e accussì iddi ristarù ‘Mperaturi e Mperatrici e nuàti misseri com’eramu”⁶⁷ PIT II: 223; “Isse vivette felice e cuntente e nuie comm’ ‘e scieme senza niente, a bocc’asciutte e ghiammuncenne a liette”⁶⁸ MAU: 294; “Jij restaru sempi ‘nta li ricchizzi e nui ‘nta li mundizzi”⁶⁹ Meligrana y Satriani, 1983: 232; “Idda campau filici e cuntenti, e nui mischini, poviri e pizzenti”⁷⁰ PIT IV: 18; “E si fece festa per tutto il regno e si diede a molte figliole povere i mezzi per fare de’ bei matrimoni. Ma io poveretta non c’era e sono rimasta con le mani piene di mosche!” COM: 205), mientras que otras veces, en cambio, el narrador prefiere evidenciar la cercanía con su público y en el cierre subraya el valor del hecho de contar (“Y ellos se quedaron allí y a mí me enviaron aquí a que te lo contara a ti” ESPp: 352; “Io ero sotto la tavola, sperando di prendere un osso da rosicchiare. Invece mi sono presa una pedata nel naso, che mi ha fatto vedere le stelle. Però ho sentito anche questa bella storia e sono corso a raccontarvela” Faggin y Sgorlon, 1982: 88) o los valores humanos y de amistad, celebrados gracias a la narración: “Iddi ristarù maritu e muglieri e nàtri ristammu cu l’amici”⁷¹ (PIT II: 190).

Para concluir, me gustaría volver a la mencionada versión de *Juan el oso*, recopilada por Camarena. La forma en la que el anónimo narrador cierra su cuento y realiza la transición de lo maravilloso a lo cotidiano, mezclando los elementos de los dos mundos hasta que la triste realidad vuelve a imponerse, es magistral

Y el amo y el ama no se creían que era aquel señor. Y yo estaba sirviéndoles. Y ende allí me volví yo. Y él se quedó allí y se casó con la reina: con una prince-

⁶⁶ Ellos se quedaron ricos y felices y nosotros nos quedamos aquí sentados (muy frecuente en la recopilación de Gozembach).

⁶⁷ Y así ellos se quedaron como emperador y emperadora y nosotros miserables como éramos.

⁶⁸ Ellos vivieron felices y contentos y nosotros como tontos sin nada, sin nada para comer y vámonos a la cama.

⁶⁹ Ellos se quedaron para siempre entre las riquezas y nosotros entre las basuras.

⁷⁰ Ellos vivieron felices y contentos y nosotros desdichados, pobres y pordioseros.

⁷¹ Ellos se quedaron maridos y mujer y nosotros nos quedamos con los amigos.

sa. Y desde allí pues ya pudimos avanzar a más; mas que... que saqué estas gafas, porque veo poco, y la garrotilla y la boina, y aquí me encuentro: en el asilo de Tomelloso; sí señor (CC 32).

Este cierre no renuncia a los elementos propios de las fórmulas tradicionales, como la separación entre los dos mundos (“él se quedó *allí*.... y *aquí* me encuentro), sin embargo incluso el aparente error en indicar la situación social de la novia no es debido a un descuido del narrador, sino que nos ayuda a cambiar de plano narrativo: ¿qué importan las reinas y las princesas cuando uno se encuentra en el asilo de Tomelloso?

CONCLUSIONES

Si se comparan las fórmulas de apertura y cierre del cuento oral de distintos países puede observarse que éstas, al igual que los temas y motivos de este tipo de narrativa, guardan grandes parecidos entre sí a pesar de la distinta procedencia geográfica⁷². En el caso de las fórmulas italianas y españolas, las coincidencias son notables, aunque se pueden apreciar diferencias en la frecuencia de uso de algunos tipos de fórmulas. Para las fórmulas de apertura, las recopilaciones italianas no suelen presentar ejemplos de fórmulas que pidan al público una suspensión de la incredulidad, mientras que las fórmulas de cierre presentan, en los cuentos españoles, un mayor número de expresiones abruptas (“Y se acabó”, “Ya está”) con respecto a los cuentos italianos. Por otro lado, en estos últimos, no parecen muy extendidas las fórmulas que hagan referencias a zapatos hechos de algún material inverosímil y que se deshacen por el camino.

Según mi estudio, en algunos casos la posición inicial o final de algunos temas es obligada, mientras en otros puede variar. Este último fenómeno concierne sobre todo el tema de la *verdad* del cuento, como ya apunté anteriormente, y la forma en que éste se inserta en la cadena de transmisión oral, mediante la indicación del último eslabón. Este ritual formulaico, bastante extendido, rinde homenaje a la autoridad de quien nos precedió y carga el cuento narrado de la emoción del recuerdo, que funciona como una energía subterránea a lo largo de la narración⁷³, por lo tanto suele encontrarse en las fórmulas de apertura, pero no faltan ejemplos de lo contrario (“Eso lo contaba mi padre, miles de veces” ASE: 193, en posición final), ni narraciones en las que el recuerdo del anterior contador funciona como un marco que encierra la historia, como este ejemplo, esclarecedor

⁷² Para un ejemplo reciente, cf. Jouini (2006).

⁷³ Sobre la importancia de la relación del narrador con la persona-fuente del relato, véase Dodaro (1989: 498-499), Gómez Couso (1994: 67), Sanfilippo (2007: 184-185).

de la relevancia simbólica que puede cobrar un cuento como *trait d'union* entre las distintas generaciones de una misma familia: “Lo contaba mi papá [desarrollo del cuento]. Y mis nietos, cuando los iba a acostar: abuela, cuéntamelo cinco veces” (ASE: 45-46).

Si, como escribió E. Brandenberger, “el cuento literario está concebido partiendo desde el final” (Brandenberger 1973: 376), muchas veces, en cambio, el narrador oral desconoce, en el momento de empezar a narrar, cómo va a cerrar su narración, puesto que esto puede depender en gran medida de las reacciones del público a lo largo de la *performance* narrativa. La contribución del público no influye sólo en el tono de la exposición, sino también en las palabras concretamente utilizadas, como, por otra parte, resulta casi obvio si se toma en cuenta la fuerte componente dialógica de la narración oral. Umberto Eco, en su ya clásica *Obra abierta* (1990), hablaba de la dialéctica entre obra e intérprete: en la narración oral la dialéctica fundamental es la que se instaura entre el narrador y su público, y el cuento narrado, la obra, es un puente que narrador y oyentes van construyendo para poder encontrarse a través de él. Esto no permite al narrador fijar de antemano un final *artístico* interno a su historia, como, por otro lado, puede notarse en el quehacer de los narradores orales actuales, que, a pesar de ser personas cultas, que dominan recursos más variados y complejos que los de los narradores de tipo tradicional⁷⁴, a veces, en el momento de concluir sus narraciones, se valen más de recursos no verbales (brusco descenso del tono de voz, pequeña inclinación de la cabeza que sugiere una reverencia ante el aplauso, etc.), que de construcciones textuales, por lo que causan a menudo el desconcierto del público que no entiende con certeza si la narración se ha terminado. En la recopilaciones escritas no es frecuente encontrar testimonios de los recursos no verbales de los narradores tradicionales, pero no creo descabellado pensar que éstos formaran parte del hecho de contar. En efecto Maria Luisa Rivetti, en su estudio sobre cuentos populares piamonteses⁷⁵, escribe que

Le formule di chiusura sono sempre accompagnate e seguite dal riso del narratore. La risata finale appare più spiccata se la fiaba non si conclude con una formula. Si può dire che oltre alla formula verbale, c'è nella fiaba orale la formula del riso. Con il riso il narratore toglie la sua voce dalla narrazione, si separa dal suo racconto ed annuncia agli ascoltatori che la fiaba è finita (Rivetti 2002: XXXII-XXXIII).

⁷⁴ Para una comparación entre los *nuevos narradores* y los de tipo tradicional, cf. Sanfilippo (2005 y 2007).

⁷⁵ También un recopilador español apunta el mismo fenómeno para un cuento (PUE: 148).

Por otra parte, en un estudio sobre narradores orales venezolanos, Daniel Mato incluye una foto (Mato 1992: lámina 13) de la que el mismo autor ha comentado lo siguiente: se trata de un gesto ritual, utilizado por varios narradores venezolanos como conclusión de una narración; es un gesto muy amplio que empieza con el brazo derecho levantado más arriba de la cabeza y el izquierdo en un nivel bajo, las dos manos se encuentran a mitad de camino para, al rozarse, dar una breve palmada⁷⁶. Sería muy aconsejable poder investigar estas posibilidades no verbales de subrayar el inicio o el final del cuento oral: ¿qué acciones y qué cambios se aprecian en la postura, la mirada y la gestualidad del contador en las fronteras de la historia? ¿Se repiten, como la risa de los narradores piemonteses o las palmadas de los venezolanos, en determinadas posiciones y de forma independiente del cuento en sí mismo?

Volviendo a lo verbal, la importancia que tiene, para el receptor, el hecho de que el final de una narración oral esté marcado con claridad puede explicar la gran variedad de las fórmulas de cierre: el narrador oral puede prever con bastante exactitud el protocolo que va a utilizar para empezar a contar, sin embargo, ante la imposibilidad de planificar con precisión la forma de clausurar su cuento, necesita recordar, elaborar, o adaptar una o varias fórmulas que le permitan subrayar el final y rematar de forma clara su narración.

La capacidad de adaptación de las fórmulas no es menor que la del cuento oral, como demuestran la multitud de variantes recogidas, el hecho de que a veces el narrador se limite a sugerir el principio de una de ellas dejando que el resto resuene como recuerdo en la memoria de quien escuche (“y colorín, colorao ...”), la posibilidad de insertar a veces los nombres de algunos receptores y el recurso de variar las palabras de la fórmula manteniendo el esquema rítmico, hasta los extremos de incorporar referencias a nuevas tecnologías en fórmulas ancestrales, como hizo en los años sesenta un narrador africano: “Ce qui est de moi est terminé, le magnétophone va répéter” (Valière 2006: 53).

Una vez establecido que la presencia de fórmulas de entrada y salida (verbales o extraverbales) es casi obligatoria en la narración oral⁷⁷, resulta

⁷⁶ Conversación privada del 14 de noviembre de 2006.

⁷⁷ De hecho, en la actualidad los *nuevos narradores* demuestran interés por las fórmulas tradicionales (aun cuando no suelen contar historias tradicionales), como demuestra el hecho de que en 2004, en ocasión de un encuentro de narración en Barcelona para las fiestas de la Mercé, la *Asociació de Narradors y Narradores (ANIN)* haya recopilado cláusulas tradicionales de apertura y cierre, pertenecientes a distintas culturas (agradezco la información a Patricia McGill de la ANIN. Los resultados de la recopilación pueden leerse en Internet en la web <http://www.xtec.es/%7Eeaverge3/primer/formules.htm>).

evidente que, para analizar el papel de estas fórmulas, es necesario aplicar criterios más *performativos* que narratológicos; sin embargo, podemos simplemente apuntar hipótesis puesto que la gran mayoría de las recopilaciones de las que disponemos no ofrece los datos necesarios para este tipo de análisis. Pienso que habría que plantear el estudio de las fórmulas ampliando la visión a la sesión narrativa en su conjunto: no existen sólo fórmulas de apertura y cierre de un cuento determinado sino también fórmulas que abren la sesión, otras de transición y otras que cierran definitivamente el espacio imaginario del momento narrativo. Esto explicaría porqué a veces las fórmulas se acumulan entre sí (“Y se acabó mi cuento con pan y pimienta, quedando todos contentos, y yo que estaba allí, me dieron unos zapatos de manteca, que se me derritieron en el camino” CCH 1: 306; “Vivieron felices y comieron perdices y a mí me dieron con el plato en las narices. Y este cuento se ha acabao desde Valencia a Bilbao, de Bilbao a Navarrete y el que no levante el dedo un cachete” ASE: 114), en una repetición que encuentra su sentido si la posición del cuento es final dentro de una *contada*. Por ejemplo, es fácil imaginar que un cuento se encontraba en una posición de cierre de la sesión narrativa, si se concluye con fórmulas que incitan a una acción externa a la de escuchar una narración, como el levantarse o mover una parte del cuerpo (“Ya se acabó el cuento con sal y pimienta, el que no levante el culo se le pega al asiento” CORT 55: 79; “Y cuentecito arrematao, y el que no alce el culo se lo ha chamuscao. ¡Yo que lo alcé, no me lo chamusqué!” CCH 3: 194; “Chi non vede non crede? E allora tiratevi su da sedere e andate a vedere” (Beccaria y Arpino 1982: 99)⁷⁸.

Y para cerrar esta larga lectura nada mejor que una fórmula de cierre que proteja democráticamente a todo el que se acerque al cuento oral:

E cu' l'ha dittu e cu' l'ha fattu diri
 Di mala morti nun pozza muriri⁷⁹
 (Pitré III: 278).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGOSTINI-OUAFI, VIVIANA (ed.). 2000. *Casentino in Fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi. Atti del convegno, Poppi, 18-19 settembre 1993*. Florencia: Edizioni Polistampa.
- AMADES, JOAN. 1974. *Les millors rondalles populars*. Barcelona: Selecta.

⁷⁸ Pertenecen a esta categoría las fórmulas que incitan a buscar las peladillas escondidas en un agujero o un cajón, analizadas en el apartado 4.

⁷⁹ y quien lo dijo y quien lo mandó decir/ de mala muerte no pueda morir.

- ANGELINI, LEONARDO. 1988. *Le fiabe e la varietà delle culture. Funzione "terapeutica" e preventiva delle fiabe. L'esempio di Locorotondo*. Padova: Cleup.
- ASENSIO GARCÍA, JAVIER. 2004. *Cuentos riojanos de tradición oral*. Logroño: Piedra de Rayo.
- BASILE, GIAMBATTISTA. 1986. *Lo cunto de li cunti*. Milán: Garzanti.
- BECCARIA, GIAN LUIGI. 1989. *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*. Milán: Garzanti.
- BECCARIA, G. L y G. ARPINO. 1982. *Fiabe piemontesi*. Milán: Mondadori.
- BEDUSCHI, LIDIA. 1981. "Testo orale e contesto". *La ricerca folklorica* 4: 99-109.
- BELMONT, NICOLE. 2002. *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio.
- BOERO, P. y B. SOLINAS DONGHI. 1982. *Fiabe liguri*. Milán: Mondadori.
- BOLTE, J. y G. POLÍVKA. 1930. *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, vols. 4. Leipzig: Dieterichsche Verlagbuchhandlung.
- BRONZINI, G. B. 1978. "Nel mezzo del cammin". *Giornale storico della letteratura italiana* CLV, fasc. 490: 161-177.
- CABAL, CONSTANTINO. 1987. *Los cuentos tradicionales asturianos*. Gijón: G. H. Editores.
- CALVINO, ITALO. 2005. *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Milán: Mondadori.
- CAMARENA, J. y M. CHEVALIER. 1995. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- 1997. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- 2003a. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- 2003b. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CAMARGO FERNÁNDEZ, LAURA. 2002. "La narración oral literaria y la narración en la conversación (la viñeta como recurso motivador de narraciones)", en M.^a D. Muñoz *et alii* (eds.), *IV Congreso de Lingüística General. Cádiz, del 3 al 6 de abril de 2000. Vol. II. Comunicaciones*, 405-414. [Cádiz-Alcalá de Henares]: Área de Lingüística de la Universidad de Cádiz- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CAPRETTINI, GIAMPAOLO (ed.). 2002. *Fiabe piemontesi raccolte da Maria Luisa Rivetti*. Roma: Donzelli.
- CARREÑO CARRASCO, ELVIRA *et alii*. 1993. *Cuentos murcianos de tradición oral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CASTAGNETO, VITTORIA. 2001. *La ballata di Geraldina* (video). Turín: Regione Piemonte-Museo Nazionale della Montagna.
- CELESTINI, ASCANIO. 2005. "A che cosa serve la memoria", en Andrea Porcheddu (ed.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*: 19-51. Pozzuolo del Friuli (Udine): il principe costante.
- CENTRO DE ESTUDIOS FINGOY. 1979. *Contos populares da provincia de Lugo*. Vigo: Galaxia.
- CHEVALIER, MAXIME. 1999. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CIRESE, A. M. (1980). "Prefazione", en AA. VV., *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale sulla Fiaba: V-XIX*. Milán: Emme Edizioni.
- COMPARETTI, DOMENICO. 1968. *Novelline popolari italiane*. Bologna: Forni.

- CORAZZINI, FRANCESCO. 1977. *Letteratura popolare italiana nei principali dialetti*. Bologna: Forni.
- CORONEDI BERTI, CAROLINA. 2000. *Favole bolognesi*. Bologna: Forni.
- CORTÉS VÁZQUEZ, LUIS. 1955. *Cuentos populares en la Ribera del Duero*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- 1979. *Cuentos populares salmantinos*. Salamanca: Librería Cervantes.
- 1992. *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria*. Salamanca: Librería Cervantes.
- CURIEL MERCHÁN, MARCIANO. 1944. *Cuentos extremeños*. Madrid: CSIC.
- CUSATELLI, GIORGIO. 1983. *Ucci, Ucci: piccolo manuale di gastronomia fiabesca*. Milán: Emme edizioni.
- DELITALA, E. y C. RAPALLO. 1980. “Ricerche in Sardegna sulla narrativa orale”, en AA. VV., *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale sulla Fiaba*: 13-31. Milán: Emme Edizioni.
- DI MAURO, ANGELO. 1994. *Fiabe del Vesuvio*. Milán: Mondadori.
- DI PALMA, GUIDO. 1991. *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- DODARO, TATIANA. 1989. “Il repertorio di due narratrici salentine”. *Lares* LV (4): 497-557. *El Folk-lore frexnense y bético-extremeño* 1 (1883, ed. facsímil 1987).
- ENNA, FRANCESCO. 2003. *Sos contos de foghile (i racconti del focolare). Fiabe e leggende della Sardegna*. Génova: Fratelli Frilli.
- ESPINOSA, AURELIO M. 1946. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, 3 vols. Madrid: CSIC.
- ESPINOSA, AURELIO M. Jr. 1988. *Cuentos populares de Castilla y León*, 2 vols. Madrid: CSIC.
- ESTEBAN, PALOMA. 1985. “Acerca de las fórmulas de “entrada” y “salida” en los cuentos tradicionales españoles”, en *Actas de las II Jornadas de Etimología de Castilla-La Mancha*: 157-176. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- FABRE, D. y J. LACROIX. 1974. *La tradition orale du conte occitane. Les Pyrénées Audoises*, 2 vols. París: Presses Universitaires de France.
- FINAMORE, GENNARO. 2003. *Le fate, gli orchi e i giganti nelle credenze popolari abruzzesi. Storie fantastiche*. Ed. de M. C. Nicolai. [sl]: Adelmo Polla Editore.
- GIL GRIMAU, RODOLFO. 1987. “Introducción”, en N. Khemir, *El cuento de los contadores de cuentos*: 7-14. Barcelona: Crítica.
- 1988. “Estudio introductorio”, en R. Gil Grimau y M. Ibn Azzuz (eds.), *Que por la rosa roja corrió mi sangre. Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos*: 12-82. Madrid: Ediciones de la Torre.
- GÓMEZ COUSO, PILAR. 1994. *Cuentos de transmisión oral en la Alcarria Conquense*. [Tesis doctoral]. Madrid: UNED.
- GÓMEZ LÓPEZ, NIEVES. 1998. *Cuentos de transmisión oral del Poniente Almeriense*. Roquetas de Mar: Ayuntamiento de Roquetas de Mar.
- GONZÁLEZ ANDÚJAR, MARGARITA. 1994. *El cuento oral en La Manchuela* [Memoria de Investigación] Madrid: UNED.
- GOZEMBACH, LAURA. 1999. *Fiabe siciliane (rilette da Vincenzo Consolo)*. Roma: Donzelli.
- GOZZANO, GUIDO. 2003. *Fiabe e novelline*. Palermo: Sellerio.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, ÁNGEL. 2001. *Cuentos populares de la provincia de Albacete (recogidos por los alumnos del I.E.S. Mixto Número Cinco)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Excm. Diputación de Albacete.
- IMBRIANI, VITTORIO. 1976. *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*. Milán: Rizzoli.

- LAVINIO, CRISTINA. 1990. "La formación del título nel passaggio del racconto dall'oralità alla scrittura". *La ricerca folklorica* 21: 115-120.
- 1993. *La magia della fiaba*. Florencia: La Nuova Italia.
- 1997. "Le forme della leggenda". *La ricerca folklorica* 36: 25-32.
- LEITE DE VASCONCELLOS, JOSÉ. 1981. "Fórmulas iniciais e finais dos contos", en *El Folklore andaluz*: 211-215.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M. y M. MELIGRANA. 1983. *Un villaggio nella memoria*. Roma: Casa del Libro.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO. 1999. "La retórica y la fuerza del lenguaje", en I. Paraíso (ed.), *Techne rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*: 19-53. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- LOTMAN, JURIJ M. 2001. "Valore modellizzante dei concetti di 'fine' e 'inizio'", en J. M. Lotman y B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*: 135-142. Milán: Bompiani.
- DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, AURELIO. 1925. *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MAFFEI, MACRINA MARILENA. 2000. *La fantasia, le opere e i giorni. Itinerari antropologici nelle isole Eolie*. Lipari: Comune di Lipari.
- MATO, DANIEL. 1992. *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia- Fundación Latino.
- MCGILL, PATRICIA. 2004. "Patricia McGill parla amb José Luis Campanari". *Revista N 9*, solstici d'hivern: 6-9.
- MILILLO, AURORA. 1977. *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*. Roma: Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari.
- 1983. *La vita e il suo racconto*. Roma: Casa del libro.
- (ed.). 1992. *Novelle popolari senesi. Raccolte da Ciro Marzocchi, 1879 (manoscritto n. 57)*, 2 vols. Roma: Bulzoni.
- MINCU, MARIN (ed.). 1989. *Fiabe romene di magia*. Milán: Bompiani.
- MORVAN, FRANÇOISE. 1996. "Introduction". En F. M. Luzel, *Contes populaires de la Basse Bretagne. Tome I*: 9-16. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Terre de Brume.
- MUGNAINI, FABIO. 1999. *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*. Turín: L'Harmattan Italia.
- NERUCCI, GHERARDO. 1977. *Sessanta novelle popolari montalesi*. Milán: Rizzoli.
- NOIA CAMPOS, CAMIÑO. 2002. *Contos galegos de tradición oral*. Vigo: Nigratrete.
- PELEGRÍN, ANA. 1982. *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*. Madrid: Cíncel.
- PÉREZ, J. I. 2006. "Érase una vez... que este cuento se acabó. Aproximación a las fórmulas tradicionales de inicio y final de cuentos". *Tantàgora* 2: 10-18.
- PERODI, EMMA. 1992. *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*. Roma: Newton Compton.
- PITRÉ, GIUSEPPE. 1985. *Fiabe, novelle e racconti siciliani*, 4 vols. Bologna: Forni.
- POURRAT, HENRI. 1987. *Contes*. París: Gallimard.
- PUERTO, JOSÉ LUIS. 1995. *Cuentos de tradición oral en la Sierra de Francia*. Salamanca: Caja de Salamanca y Soria.
- RIVETTI, MARIA LUISA. 2002. "Sessanta fiabe raccolte nell'Albese. Considerazioni su una ricerca". En Caprettini (2002): XXIII-XXXIII.
- RODRÍGUEZ PASTOR, JUAN. 2001. *Cuentos extremeños de encantamiento y maravillosos*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

- SANFILIPPO, MARINA. 2005. "I nuovi narratori: un fenomeno non solo italiano". *Voci* II (1): 125-145.
- 2007. *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SANGA, GLAUCO. 1986. "Le formule finali delle fiabe popolari italiane", en P. Clemente y M. Fresta (eds.), *Interni e dintorni del Pinocchio*: 81-85. Montepulciano: Editori del Grifo.
- SAUTMAN, FRANCESCA. 1990. "Variabilité et formules d'ouverture et de cloture dans le conte populaire français", en V. Görög-Karady (ed.), *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*: 133-143. Paris: CNRS.
- THOMPSON, STITH. 1979. *La fiaba nella tradizione popolare*. Milán: Il Saggiatore.
- VALENTINO MERLETTI, RITA. 1998. *Raccontar storie*. Milán: Mondadori.
- VALÈRE, MICHEL. 2006. *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*. París: Armand Colin.
- ZUMTHOR, PAUL. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Fecha de recepción: 13 de noviembre de 2006

Fecha de aceptación: 14 de marzo de 2007