

“ORALIDAD FOLKLÓRICA Y PERFORMANCE ARTÍSTICA: NARRADORES, CANTAUTORES Y ACTORES DE RADIOTEATRO”

(This pdf version contains no images. For the original article go to <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/pelleiro.html>)

María Inés Pelleiro

Instituto Universitario Nacional del Arte/ Investigadora CONICET

Vanesa Civila Orellana

Instituto Universitario Nacional del Arte

Mara Morado

Universidad de Buenos Aires

Abstract: In this article, we propose an approach to different artistic performances of folk matrices. The theoretical guidelines are connected both with performance theory, as considered by Richard Bauman and Richard Schechner, and with literary studies on theatricality. We deal also with Vygotsky's considerations about fictional construction of theatrical text. From this standpoint, we analyze the dynamics between storytelling and theatricality in different contexts and channels of discourse, from oral performances to mediatic expressions.

The corpus includes an Argentinean folk narrative version collected in fieldwork, the re-creation of an Italian songwriter who recreates Medieval tradition of *cantastorie* in an artistic performance. It contains as well a theatrical representation of a folk narrative in radio drama format. The aim is to explore different ways of recreating folk narrative matrices in contexts and channels of discourse which include both oral speech, musical code, theatrical expressions and other multisemiotic performances.

Keywords: folk narrative- theatrical expressions- artistic performance-Argentina.

En este artículo, proponemos una aproximación a distintas *performances* artísticas basadas en matrices folklóricas. Partimos de una fundamentación teórica que tiene como eje la dinámica entre narración oral y teatralidad en distintos contextos y soportes discursivos, que van desde la performance oral hasta los circuitos de comunicación mediatizada. El *corpus* comprende una narración oral argentina, la recreación de un cantautor italiano que retoma la tradición de los *cantastorie* medievales, y una narración en formato radioteatro. Nuestro objetivo es examinar las modalidades de recreación de matrices folklóricas en formatos narrativos diferentes, que incluyen el código musical, el lenguaje del cuerpo y otras formas de expresión multisemiótica.(1)

Conceptos teóricos

Para esta aproximación a distintas performances narrativas vinculadas con expresiones folklóricas, partimos de una delimitación de los conceptos de “narración” y de “matriz folklórica”, y de algunas reflexiones sobre el estudio de regularidades de tema, composición y estilo en el campo de la Folklorística. Consideramos la narración como forma de organización de la experiencia en forma secuencial (Bruner), que puede ser deconstruida a su vez en itinerarios no secuenciales. Tales itinerarios deconstructivos son similares a los de las estructuras hipertextuales (Nelson; Pelleiro, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo.*), cuyas conexiones flexibles reflejan las asociaciones lábiles del recuerdo y la memoria (Assman). El relato folklórico es abordado

aquí como hecho comunicativo de producción de un mensaje que sirve como vehículo de expresión espontánea de la identidad diferencial de un grupo, en formato narrativo. Este mensaje se articula a partir de la recreación ficcional de ciertos patrones de tema, composición y estilo que configuran una matriz narrativa.

Las regularidades temáticas del relato folklórico han sido codificadas en “tipos” y “motivos”. Thompson, en su clásico estudio *The folktale*, define el “tipo” como “todo relato tradicional que tiene existencia independiente en sentido y significado, sin depender de otra unidad mayor” (Thompson, 415)(2). Caracteriza asimismo el “motivo” como “el elemento [temático] más reducido de un cuento o relato, capaz de persistir en la tradición con relieve propio”. Es decir que los “motivos” constituyen las unidades mínimas del nivel temático, identificables en los relatos de las más variadas latitudes. La combinación relativamente estable de “motivos” llega a configurar un “tipo,” identificado en los Índices con un número fijo. De este modo, los distintos relatos se consideran como “versiones” o “variantes” de un “tipo” temático. Los “tipos” fueron inventariados en el *Índice de Tipos Narrativos*, de Antti Aarne y Stith Thompson (*The types of the folktale*), revisado en la actualidad por Hans Öther (*The types of International Folktales*). Entre los tipos narrativos recreados en los relatos de los que nos ocuparemos se cuentan el motivo “The vanishing hitchhiker” (Thompson E 322.3.3.1), los tipos ATU 332, “Godfather Death”, 330 “The smith and the devil”(3) y 225, “The crane teaches the fox to fly”.

En el plano compositivo, merecen destacarse los estudios de Vladimir Propp, quien desde una perspectiva formalista, identificó ciertos núcleos estructurales básicos del relato folklórico. Propp llama “funciones” a dichos núcleos, y los reduce al número de 31, que se repiten en la estructura formal de todos los cuentos del mundo. Entre estas funciones se cuenta, por ejemplo, la del “alejamiento del héroe de su casa natal”, que estará presente en las versiones orales aquí analizadas. Algirdas Greimas, en su *Semántica Estructural*, llegó a simplificar este esquema funcional en tres instancias básicas: Ruptura del Orden, Pruebas y Restauración del Orden o Armonía(4). En el plano estilístico, Axel Örik (*Principles for Oral Narrative Research*) individualizó ciertas constantes del “estilo folklórico” a las que llamó “leyes”, entre las que se cuentan la “la ley de la oposición o antítesis” y la “ley de repetición de situaciones paralelas”, entre otras.

Este tipo de abordajes y la noción misma de género ha sido sometida a crítica en décadas recientes. Tal replanteo de las clasificaciones genéricas tiene como base el trabajo de Bajtín (*Estética de la creación verbal*), quien afirma que hay tantos géneros como situaciones comunicativas. Bajtín define los géneros de discurso como tipos temáticos, compositivos y estilísticos, que conjugan regularidades de forma, contenido y elaboración retórica. Sobre esta base, desde el campo de los estudios de narrativa folklórica, destacamos la posibilidad de combinación de distintas formas de discurso en un formato narrativo, que dan lugar a un entramado intertextual. Tal entramado lleva además la marca del contexto de cada situación de discurso (Briggs y Bauman; Palleiro, *Fue una historia real*). Sobre la base de estos conceptos, definimos la matriz narrativa folklórica como un conjunto de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a realizaciones narrativas diferentes. Dichos patrones o matrices generales, que forman parte de la cultura colectiva, son almacenados como un inventario disponible en la memoria individual de los narradores, para su transformación en cada *performance* o actuación discursiva. La matriz sirve de este modo como eje de transformaciones narrativas en itinerarios múltiples (Palleiro, *Fue una historia real*). El relato folklórico es entonces un instrumento de comunicación privilegiado de las comunidades más diversas, que permite expresar su identidad cultural en una multiplicidad de formas, a partir de la reelaboración ficcional de ciertos patrones de tema, composición y estilo, de los albores de la humanidad a nuestros días. El origen de la

narración se confunde con los orígenes del hombre, que tiene como una de sus facultades privilegiadas el poder de imaginar mundos ficcionales, para organizar y dar sentido a su experiencia.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, proponemos una aproximación a la narrativa en su dimensión de proceso, que subraya su condición dinámica, puesta en acto por un narrador ante un auditorio en una *performance* particular, que varía de un contexto a otro. Es así como la narración folklórica puede ser entendida como un eslabón de la cadena intertextual de voces “de otros” (Bauman, *A World of Others' Words*), en la que cada nuevo relato actualiza enunciados anteriores, dándoles una significación nueva en un contexto diferente. La pervivencia de las matrices folklóricas en lugares y culturas distintas pone de manifiesto el carácter universal de ciertos tópicos y modalidades expresivas, sin perder su particularidad contextual. La aproximación al relato folklórico desde esta perspectiva establece una analogía entre las variantes del relato folklórico con los recorridos alternativos de un hipertexto virtual, definido como un conjunto de bloques textuales combinados libremente por el usuario (Nelson).

Todas estas consideraciones sirven como marco para una aproximación a distintos itinerarios de matrices folklóricas en contextos y soportes comunicativos diferentes. Analizaremos entonces la matriz de “El encuentro con la Muerte” y de “La fiesta en el cielo” en versiones orales, recreaciones musicales y en formato radioteatro. En esta aproximación, nos interesa particularmente detectar los vínculos entre oralidad y teatralidad. Enfatizamos de este modo el dialogismo de la narración oral, las recreaciones musicales y el radioteatro, en su calidad de expresiones preformativas que echan mano de recursos teatrales.

La *performance*, la poética y el contexto

Bauman (*Verbal art as performance*) define la *performance* como un modo comunicativo marcado estéticamente y desplegado ante una audiencia que evalúa su eficacia comunicativa. Tanto los narradores orales, como los cantautores y actores de radioteatro, en sus actuaciones, seleccionan y combinan los elementos que puedan despertar el interés del público, en un trabajo poético sobre el mensaje (Jakobson). Como bien señala Hymes (*Toward new perspectives in Folklore*) la *performance* está íntimamente ligada con el contexto. El contexto comprende tanto el entorno concreto de la situación comunicativa en la que se lleva a cabo la interacción conversacional entre el narrador y sus oyentes, como el marco de las pautas que rigen esta interacción, las instancias sociohistóricas en las que la situación comunicativa tiene lugar, y el universo de las representaciones –ideas, creencias e interpretaciones– que configuran la especificidad cultural de un grupo (Palleiro, *Yo creo, vos sabés?* 180-190)(5).

***Performance*, narración folklórica y hecho teatral**

El idioma inglés utiliza el término “*performance*”, empleado por autores como Bauman (*Verbal art as performance*) en relación con las prácticas folklóricas, para designar el trabajo del actor en la situación escénica. El campo semántico de la *performance* se vincula a la vez con la acción comunicativa y con la actuación teatral. Es así como, partiendo de una reflexión sobre el teatro de vanguardia, Schechner (*Performance teoría y practicas interculturales*) propone un abordaje de la *performance* a través de la dinámica entre entretenimiento y eficacia. Esta dinámica se refiere a la dialéctica entre la representación espectacularizada de la vida social en escena y el efecto transformador de las prácticas artísticas, tanto para quienes las practican como para el auditorio. Esta última veta es desarrollada también por los narradores urbanos y retomada por cantautores y actores de radioteatro, que manejan códigos propios del rol actoral. Como destacamos en otros

trabajos (Palleiro, *Nuevos Estudios de Narrativa Folklórica* y Palleiro, *Fue una historia real*), el hecho de narración folklórica posee aspectos en común con la situación teatral. Tal semejanza nos ha llevado a referirnos a la actividad de los narradores profesionales como “narración oral escénica”, que se despliega en un espacio regido por ciertas convenciones y códigos de comunicación múltiples como la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la música y los efectos sonoros, además de la modulación de la voz con técnicas “profesionales”, utilizada en sus repertorios tanto por los narradores urbanos como por los actores de radioteatro.(6)

Conviene recordar aquí la caracterización de Ubersfeld (*Reading Theatre*) del hecho teatral como un acto de comunicación complejo, resultante de dos situaciones enunciativas: un discurso primero cuyo emisor es un autor, *scriptor* o transcriptor, y un discurso segundo cuyo emisor es el personaje. Por su parte, De Toro (*Itinerarios transculturales*) señala que el rasgo distintivo del teatro es el diálogo. El diálogo teatral se inscribe en un circuito complejo de desdoblamiento enunciativos, del autor en *scriptor* y personaje, y del receptor en espectador. Todos estos desdoblamientos convergen en un espectáculo, en el que interviene no solamente la palabra sino también la música, el vestuario y la escenografía. Tal dimensión de espectáculo es recuperada por los *cantastorie*, los narradores radiales y los narradores urbanos de los que nos ocuparemos en este trabajo. Estos últimos recurren muchas veces a la escenificación teatral de relatos orales y literarios. El narrador urbano construye ciertamente su espectáculo a partir de una preparación previa, que le permite no solo contar con un texto primero fijado en la escritura – tanto de un autor literario o de una colección de cuentos tradicionales transcritos- sino también elaborar su propio guión, partiendo de la selección del repertorio. También en el radioteatro los actores trabajan sobre un guión. Los *cantastorie*, por su parte, tienen un texto de base sobre el que improvisan distintas recreaciones. La tradición de los *cantastorie* es recreada por cantautores contemporáneos como el que estudiaremos en este trabajo. Existe sin embargo una diferencia radical entre la narración profesional y el hecho teatral. En los espectáculos de narración oral desarrollados en un escenario, lo más frecuente es encontrar un narrador único, o una sucesión de narradores que van apareciendo de a uno. Al igual que los *cantastorie*, los narradores profesionales, aunque pueden contar en ocasiones con la asistencia de un director, concentran una diversidad de roles organizativos, desde el de guionistas a productores de su propio espectáculo. También el narrador oral se vale del diálogo para reproducir él mismo un universo plural de voces, en un desdoblamiento polifónico de la voz del narrador único.

Los *cantastorie* y los escenarios de la narración oral.

El *cantastorie* es una figura vinculada con la cultura popular europea que, desde la época medieval, se desplazaba por calles y plazas para narrar, en forma cantada, con acompañamiento de instrumentos, historias basadas en matrices de la tradición oral, reelaborándolas y actualizándolas con la incorporación de sucesos contemporáneos a la sociedad del momento. El *cantastorie* se inscribe en la tradición de los aedas y los rapsodas de la Antigua Grecia, que cantaban hazañas épicas, como las que están plasmadas en los poemas homéricos(7). En esta tradición, retomada por los trovadores medievales y por la escuela poética siciliana, que en épocas más recientes se valía de medios de locomoción como los camiones, se inscriben bardos contemporáneos como el cantautor italiano Davide Van de Sfroos del que nos ocuparemos en este trabajo. La presencia de los *cantastorie* y los narradores orales en la cultura contemporánea revela la vigencia del pensamiento oral, rítmico y narrativizado (Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”), que sigue vigente desde los albores de la humanidad hasta el despuntar de nuestra era, signada por la reproductibilidad técnica. Tanto los *cantastorie* medievales como los cantautores y los actores de radioteatro contemporáneos prestan también su cuerpo y su voz para revivir en la oralidad la letra silenciosa.

La performance del narrador oral y la actuación escénica

El talento artístico del narrador se vincula con un adecuado manejo de la voz, de recursos entonacionales, del código corporal y de la trama narrativa, que contribuyen a lograr una *performance* eficaz. En muchas ocasiones, el narrador oral recurre a técnicas teatrales relacionadas con el empleo de objetos que puede desplegar en un espacio escénico o que hace las veces de escenario. Las formas estereotipadas de tema, composición y estilo, articuladas en matrices, sirven como recursos mnemotécnicos, esto es, como ayudamemoria para crear relatos diferentes a partir de la combinación de tópicos similares. Tales recursos son utilizados de manera intuitiva por los narradores orales sin una preparación actoral específica y, de modo conciente o intencional, por los cantautores, narradores profesionales y actores radiales, quienes potencian sus dotes artísticas con el manejo de técnicas vocales, juegos actorales y otros recursos encaminados a deleitar a la audiencia. Asimismo, los narradores profesionales pueden estar asesorados por expertos en técnicas teatrales y en recursos escénicos para la elaboración del guión y para la puesta en acto de espectáculos de narración (Palleiro en Palleiro y Fischman, *Dime cómo cuentas*).

El vínculo de la narración oral con el teatro fue subrayado por actores italianos como Marco Baliani y Mateo Belli, reconocidos por las narradoras argentinas Ana María Bovo, Juana La Rosa y Ana Padovani como referentes de su actividad de narradoras orales profesionales. Fue así como, en un encuentro de Palleiro con Marco Baliani, llevado a cabo en la ciudad italiana de Ferrara en enero de 2009, el actor dio cuenta del nexo que une a todo actor y narrador con el cuento folklórico o *fiaba*, en la que se encuentran, según sus propias palabras, “las primeras fuentes de nuestra cultura.” Baliani afirmó que la *fiaba* ejerce una fascinación especial, dada por el hecho de que “todos sabemos de lo que estamos hablando cuando escuchamos la fórmula “Había una vez...” (“*C’era una volta...*”)(8). Esta conexión que establece Marco Baliani entre la memoria del actor y la tradición oral y folklórica resulta esclarecedora. Este actor y narrador italiano, que toma como eje de sus espectáculos la historia contemporánea, acude sin embargo a la *fiaba* como “la fuente primera de la comunicación humana”, que, según afirma, resume “con una concisión especial” toda una visión del mundo. Por su parte, el actor italiano Mateo Belli, en una charla sobre la tradición juglaresca que tuvo lugar en Buenos Aires en marzo de 2009, entroncó la actividad del actor popular contemporáneo con la tradición de los juglares y sus “textos escénicos”, que rescatan la importancia de lo mímico y lo gestual. En una breve entrevista realizada por Palleiro, Belli mencionó al citado Marco Baliani, a Beppe Grillo y a Marco Paolini como “narradores italianos”, íntimamente ligados con la tradición actoral. En las últimas décadas, los narradores profesionales han ido tomando paulatinamente conciencia más acabada de la dimensión teatral de su *praxis*. Es así como, en una entrevista realizada por Palleiro, en marzo de 2009, la narradora profesional Juana La Rosa hizo referencia a la decisión de otra narradora, Ana Padovani, de presentarse a sí misma como “actriz narradora”. El manejo conciente de las técnicas de formación actoral, que manifiesta la cercanía con el hecho teatral, es señalada por muchos de ellos como uno de los rasgos de una actividad “profesional” que reporta un beneficio económico. Lo mismo ocurre con los cantautores como Van de Sfroos, quien ha logrado ingresar con sus composiciones musicales al mundo de las industrias culturales con sus *performances* mediatizadas, tales como la que tuvo lugar en el Festival de la Canción Italiana de San Remo, Italia, del año 2010, transmitido por la cadena televisiva Eurovisión. Algunas de estas técnicas teatrales tales como la modulación de la voz y los recursos corporales son utilizadas también de modo espontáneo por los narradores orales como la narradora riojana Cristina Díaz, cuyo relato analizamos en este trabajo.

Matrices folklóricas y performance artística: narración oral, recreaciones musicales y radioteatro

Como ya anticipamos, nuestro corpus de trabajo incluye un relato oral recogido en La Rioja por Palleiro en torno a la matriz narrativa de “El encuentro con la Muerte” y una recreación literaria y musical de la misma matriz en la performance del cantastorie italiano Davide Van de Sfroos. No realizaremos un estudio de los recorridos de esta matriz ni en el estudio analítico particular del texto de Van de Sfroos, ya realizado por Palleiro (*Fue una historia real* y “El camionista ghost rider de Van de Sfroos y El viajante fantasma de La Rioja: itinerarios de una matriz narrativa”), sino que tomaremos esta confrontación como punto de partida para reflexionar sobre las tensiones entre teatro, oralidad y expresiones narrativas. Con este objeto, trabajaremos también con una recreación de una leyenda folklórica del Noroeste argentino, la de “La fiesta en el cielo” en formato radioteatro, realizada por un equipo de expertos en comunicación del que formó parte Vanesa Civil Orellana.

El tópico del *ghost rider*: motivos folklóricos y culturas del viaje

El tópico del viaje, vinculado con la figura del conductor automovilístico de pasajeros fantasmas es uno de los ejes de los recorridos alternativos de la matriz de “El encuentro con la Muerte” en la versión oral argentina y en la recreación del cantautor italiano. Tales recorridos, en contextos diferentes como Argentina e Italia, se relacionan con itinerarios transculturales abiertos a un encuentro con el Otro a partir de la experiencia fronteriza del viaje.(9)

En un estudio sobre las “culturas del viaje”, Clifford (“Las culturas del viaje”) vincula la acción de viajar con la experiencia de lo transitorio, que brinda la posibilidad de ingresar en un universo diferente del cotidiano, en un acceso fugaz a distintos escenarios culturales.(10) Este ingreso adquiere en ocasiones el carácter de ritual iniciático de ingreso en una dimensión diferente, asociado con el mitema del viaje mítico del héroe (Villegas). Uno de sus tópicos de este viaje mítico es el del “cruce del umbral” que pasa la frontera entre el mundo de los vivos y el ingreso en una dimensión sobrenatural. Este viaje al mundo de los muertos atraviesa toda la literatura occidental de raíz folklórica. Está presente de este modo ya en la *nekya* o la visita al mundo de los muertos de la Odisea de Homero, al canto VI de la Eneida, a la *Divina Commedia* de Dante y el texto de El Purgatorio de San Patricio de la literatura medieval europea. Este “cruce del umbral” se encuentra asimismo en la tragedia shakespeariana *Hamlet*, cuya raíz folklórica fue destacada en el análisis de Vygotski (*Psicología del Arte*). Este autor detecta conexiones de la obra de Shakespeare con estrategias de los narradores orales, y brinda herramientas para analizar la vinculación entre el dialogismo en las voces de los personajes y mecanismos de construcción narrativa en el teatro, que ahora nos ocupa. Las versiones consideradas en este trabajo presentan en efecto una estructura dialógica, vinculada con el entramado intertextual de tipos y motivos folklóricos, en distintos itinerarios narrativos.

La versión argentina de La Rioja: el fantasma del viajante

La versión oral argentina, recogida por Palleiro en la ciudad de La Rioja, Argentina, en una investigación sobre archivos de narrativa tradicional riojana (1985-2000), fue narrada en 1996 por Cristina Díaz, docente, de 25 años. Tal versión reelabora la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte” bajo la forma de la narración de un viaje, que lleva al protagonista a un encuentro con una dimensión sobrenatural.(11) Dicha matriz reúne elementos temáticos del motivo folklórico identificado por Thompson como “*The vanishing hitchhiker*”, y de los tipos ATU “*Godfather Death*” y “*The Smith and the Devil*”, con una estructura compositiva basada en la articulación de

episodios que tienen lugar en escenarios diversos, y una organización retórica basada en la antítesis entre la vida y la muerte. El texto de la versión es el siguiente:

Cristina Díaz — Y lo que venían contando... es... que... un señor... cuenta... que un primo de él... un viajante... visitador médico... que hace los viajes de Tucumán a Salta... y... faltando unos kilómetros para llegar a Salta... este... hay un parador... una... estación de servicio pequeña de un pueblo... Entonces, se para... a tomar algo... Y ve un señor que se paseaba permanentemente por la puerta... y miraba hacia adentro.... Cuando sale, este hombre le dice: ...— ¿Usted se va a Salta?

— Sí.

— Bueno ¿Me puede hacer el favor? ¿Me lleva, usted que va solo en el auto? Entonces, el hombre, un poco desconfiado; qué sé yo... le dice: —Mire... Que el coche es de la empresa... Que no lo puedo llevar, que si lo... que si lo... lo cargo, tengo problemas... y qué sé yo...

— ¡Pero usted va solo! ¡Por favor, lléveme! —dice— ¡Además, no voy hasta la ciudad! —dice— ¡Voy un... unos kilómetros antes!...

Y que: — ¡No! — Que: — ¡Mire! — Que... Bueno, poniendo pretextos para no llevarlo...

Y este hombre insiste... Insiste tanto... que finalmente le dice: — ¡Bueno! ¡Subí! — ya medio así como tope... ¿no? [En el curso del diálogo precedente, la narradora adopta una entonación más grave y una menor velocidad de emisión para la voz del caminante, y un tono ligeramente más agudo y una mayor velocidad de emisión para la del visitador médico]

Y... durante el viaje... este hombre, mudo, no decía una sola palabra... Entonces... eh... que iba el visitador... dice: — ¿Y éste que...? ¿Qué se cree?... ¡Y me ruega tanto!... ¡Ahora sube, no dice una palabra!...

Entonces, empieza a acelerar... como... un elemento de presión para que el otro diga: — ¡Pará! —... algo...

Y lo llevaba muy... muy fuerte, y el hombre le dice: — ¡Disculpáme!— dice... este: — ¿Podés ir un poco más despacio? ¡No es bueno ir tan fuerte!

Y le dice: — ¡No! ¡Yo estoy acostumbrado a manejar así, a... doscientos por hora!... — Y qué sé yo...

— ¡Pero no es bueno ir tan fuerte! ¡Te lo digo yo! ¡No es bueno ir fuerte! [En el... discurso directo precedente, la narradora ha adoptado una entonación grave con un matiz admonitorio, y ha disminuido deliberadamente el ritmo de emisión] Bueno... No le lleva el apunte... Sigue... Y cuando llegan a un lugar... así, en un descampado... le dice: — ¡Bueno, aquí me bajo yo!...

Y... frena, el hombre... Le dice: — ¿Y acá te vas a bajar? —dice— ¿en medio del campo?

— ¡Bueno, no! — dice — Yo... Acá, me bajo yo...

Se baja, el hombre... y este otro sigue su viaje a Salta...

Cuando va llegando a Salta... se da cuenta [de] que este señor se ha dejado la carterita con... con documentos... la carterita, ahí, en el asiento...

Llega a Salta, va al hotel donde se reúnen todos... los visitantes médicos y les... y les cuenta la anécdota... Y dice: — ¡Y encima, este otro tarado... se deja la carterita ahí, en el auto! ¡Ahora voy a tener que volverme! ¡Ni sé qué lugar era!

Y le dice: — ¡Bueno, abrila, la carterita! ¡Fijáte qué tiene!

Abre la carterita... saca el documento... dice: — ¡Mirá! ¡Este es el tipo que he traído! —dice— ¿Adónde lo encuentro?

— ¿A ver?

Entonces, uno le dice: — ¿A ver? — dice— ¡Dame!
 Y saca el diario del día anterior...
 — ¡Mirá! —le dice— ¡No puede ser! ¡Vos no podés haber traído [a] esta persona!
 — ¡Yjh! — ¡Te digo que sí lo he traído!
 — ¡No! — dice— ¡Mirá, es el accidente ése donde se han muerto todos! —dice.
 Silvia Díaz — Entonces, este hombre le dice: — ¡No! ¡No! ¡No puede ser!...
 —Te digo que es el accidente... ¡Mirá! ¡Acá está la foto... la foto del auto destrozado... la fotito del que manejaba!... —dice— ¡Y es la foto del documento! [La narradora realiza el ademán de señalar con su índice derecho un objeto imaginario, que simula sostener con su mano izquierda]
 No conforme con esto, miran la dirección... una dirección de una familia en Tucumán...
 Cuando el hombre vuelve a Tucumán, va a la dirección esa...Entonces... abre... le abre la puerta una señora mayor... y le dice: — ¡Mire! —dice— Yo soy visitador médico... Un señor subió... un... de Tucumán a Salta... Pierde el documento... eh... —dice— ¡El documento... eh... la carterita... se... es esta!...
 Y le entrega... Cuando le entrega la cartera... la viejita que cae de espaldas... eh... desmayada... [La narradora golpea las manos..., para imitar el ruido y el movimiento de la caída, y realiza con su cuerpo el movimiento de tirarse hacia atrás]
 Sale... un... otra señora, de adentro, a los gritos: — ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?
 Dice: — ¡No sé! Si yo le di esta carterita... [En el segmento precedente, la narradora alza el tono de voz hacia un registro más agudo]
 — ¡Ay! ¡La cartera de mi marido! ¡La que se perdió en el accidente!
 — ¡Pero, señora! ¡No!
 Y... salen los hijos de la... [Risas de la narradora] del muerto... Y dice que se lo querían comer, a este hombre... porque dice: — ¡Usted es un charlatán!... ¿Por qué le viene [a] hacer esa broma a mi madre... y a mi abuela? ¡Mire lo que ha hecho!
 Y qué sé yo... Lo amenazaban de todas maneras... Entonces, este señor no les podía explicar que él había encontrado esa cartera en su auto...
 Ñ — ¡Y que usted está mintiendo! ¡Que usted es un charlatán! ¿Que adónde habrá encontrado esa cartera? ¡Además, la policía nos ha dicho que la cartera se había quemado en el accidente!...
 Ñ — ¡Y no! ¡Y bueno!...
 Y... finalmente... final de todo esto... que la cartera quedó en manos de la familia, y este hombre... dicen que está internado con... un trastorno mental...
 Voz masculina —Y nunca más... ese... nunca más levantará a nadie en la ruta...

De acuerdo con la estructura de la narración de viajes, el relato se abre con una localización en el espacio de tránsito de un camino. Dicho ámbito, ubicado a una cierta distancia del núcleo vital de la ciudad, aparece como una zona fronteriza, propicia para la irrupción de lo sobrenatural. Tal estructura, similar a la de composición de Van de Sfroos, se combina con una suerte de teatralización escénica de la acción narrativa, en un contrapunto de voces. Hay de este modo un “encuentro” entre dos personajes, “un viajante... visitador médico... que hace los viajes de Tucumán a Salta...” y un pasajero desconocido, que circula por este espacio de frontera. Este encuentro está seguido de la secuencia de “La despedida” entre ambos, en la zona también fronteriza de “un descampado”. La figura del pasajero constituye una condensación metafórica del Otro cultural, de quien poco o nada se conoce y se sabe. El espacio fronterizo del camino

forma parte de lo que Clifford (“Las culturas del viaje”) denomina el “cronotopo... del viaje”, lugar de cruces interculturales que está presente tanto en esta versión como en la del cantautor italiano. Hay en el relato una tensión dinámica entre el espacio real de la ruta de Tucumán a Salta, y la dimensión simbólica de un espacio ultraterreno, asociado con la identificación del protagonista con una persona muerta. La unidad siguiente es la de “La búsqueda”, localizada en puntos espaciotemporales diferentes del itinerario del protagonista. El final del viaje de ida, en el espacio fronterizo de la ciudad de Salta, tiene como eje el descubrimiento de la cartera de identificación del viajero. Este objeto cobra valor de indicio de “El reconocimiento”, que resignifica la narración anecdótica de un viaje como un encuentro sobrenatural. Otro punto transcurre en el ámbito urbano de un hotel de Salta, donde tiene lugar “una convención” de visitantes médicos. El campo semántico de la convención se relaciona con una reunión de personas que comparten un vínculo laboral asociado con viajes y “visitas” efímeras. También el hotel es un tópico del cronotopo del viaje, vinculado con un sitio de paso, en el que se producen encuentros fugaces. En el episodio de “El reconocimiento” tiene lugar en él el point del relato, que es la noticia de un accidente automovilístico, referido a través de la fuente mediatizada de “el diario”, con el agregado del detalle de “la foto” del viajero allí publicada. Mukarovsky (“Detail as the basic semantic unit in folk art”) pone de manifiesto la relevancia de estos “detalles” como unidades semánticas básicas de la obra folklórica, que resignifican los patrones narrativos. También Vygotski (*Psicología del Arte*) afirma que si se presenta un suceso en cuya veracidad nos cuesta creer, la modalidad para convencernos de la credibilidad de este acontecimiento es mediante pequeños detalles. Este detalle icónico, que otorga credibilidad al relato, funciona al mismo tiempo como indicio de reconocimiento del muerto en el accidente. Tal referencia da pie para la unidad siguiente, la de “El hallazgo” de la dirección de la persona muerta, que transcurre en un nuevo escenario: la casa de la familia del viajero, en la ciudad de Tucumán. Hay allí una acumulación aditiva de personajes que dialogan entre sí, otorgando a la secuencia un carácter teatral. La teatralidad está reforzada por el uso de un contrapunto entonacional para imitar la voz de los distintos personajes, y por recursos de proxémica y kinésica corporal, tales como el movimiento del narrador, en un rol cuasi actoral de tirarse hacia atrás para reproducir la actitud de sorpresa de la madre al recibir la cartera de su hijo fallecido. Se trata de un contrapunto dialógico entre los miembros de un grupo familiar y el visitador médico, articulado a partir de una antítesis entre el endogrupo de los familiares del muerto y el exogrupo, representado por el viajante. Tal contraposición refuerza el tono efectista de la secuencia, de corte melodramático, intensificado por entradas y salidas que dan a la acción un movimiento similar al de un *vaudeville*. El relato se cierra con una referencia del narrador general a las consecuencias del enfrentamiento con lo sobrenatural sobre la salud mental del visitador médico, que proyecta los efectos de la acción narrada sobre el contexto de narración, y crea de este modo un efecto de realidad. En el mencionado estudio sobre Hamlet, Vygotski analiza el encuentro entre el mundo de los vivos, representado por el personaje de Hamlet, y el de los fantasmas de los muertos, representado por la figura de su padre asesinado. Resulta interesante destacar el cambio de disposición de este personaje, en función de su vínculo entre estos dos mundos. El encuentro con la muerte, como matriz folklórica, es el encuentro de dos mundos que, según Vygotski, refieren a dos mundos internos. Uno de los mundos de esta versión riojana es el de la “convención” de visitantes médicos. Otro, el de la locura en que se sumirá el personaje que se encuentra en el umbral con un fantasma de otro mundo. Si observamos los enunciados de mayor relevancia en esta versión oral, llamados por Bajtín “enunciados de vanguardia” (Bajtín; Morado), ellos son los que se refieren a la ambientación espacial difusa y al estado de ánimo trastornado del protagonista. Observamos también que no hay referencias temporales concretas: no sabemos si es de noche o de día, ya que, cuando estos dos mundos se encuentran, el tiempo se rompe. Esto sucede porque todo contacto con el mundo de los muertos genera la sensación de hundimiento del tiempo (Vygotski). El contacto entre estos mundos al que alude la matriz “El encuentro con la Muerte”, con sus

episodios de “El encuentro”, “La despedida”, “La búsqueda”, “El hallazgo” y “El reconocimiento” de la condición de persona muerta del pasajero, que provoca en el viajante un trastorno mental, adquiere la ya mencionada forma de una narración de viajes en un camino fronterizo entre la vida y la muerte. Esta matriz es recreada con recursos teatrales, en una *performance* en la que la narradora revela un estilo propio, caracterizado por la dialogización del conflicto narrativo, con un uso de recursos gestuales y corporales como golpear las manos e intercambiar miradas con el auditorio. Estos recursos de proxémica corporal están acompañados de un contrapunto de voces, realizado por cambios entonacionales, y por un movimiento teatral de entradas y salidas de personajes. Todo esto revela la presencia de un trabajo actoral incipiente, similar al de los narradores profesionales. Ana Padovani, en una entrevista personal realizada por Palleiro en 2007, se refirió a este contrapunto polifónico de “voces y acentos” de la gente, como técnicas actorales utilizadas en sus *performances* de narradora profesional. El mismo contrapunto utilizado por la narradora oral riojana está en la composición del cantautor italiano, que consideraremos seguidamente.

“Il camionista ghost rider” de Davide Van de Sfroos: la *performance* de un cantautor italiano

La misma matriz folklórica es recreada en una *performance* actoral por el cantautor Davide Van de Sfroos, en una composición que utiliza el dialecto *laghé*, de la zona italiana del Lago di Como. Del mismo modo que la versión oral riojana, también esta recreación musical está presentada como la narración de un viaje. En ella, la matriz de “El encuentro con la Muerte” adquiere nuevas significaciones, vinculadas con la cultura rock estadounidense y con el escenario cultural de las rutas italianas. El texto de la composición, que el mismo cantautor interpreta con acompañamiento musical de guitarra en recitales difundidos en 2010 por la Radiotelevisión italiana (RAI) reproducidos en el canal virtual de *You Tube*, es el siguiente:

“El camionista ghost rider”

El día lunes pongo primera/ sacudo en mundo con el limpiaparabrisas/ enciendo los faros para comerme la curva/banana negra que quisiera escapar/ pero la alcanzo con el volante/ y mi motor la digerirá, / los neumáticos saben ya de memoria/ cada kilómetro por pisotear//En el autogrill antes de llegar al Gottardo/ aparece Johnny Cash que quiere subir,/ quiere que lo alcance en mi camión hasta el fondo del túnel,/ abro la puerta y lo hago sentar/ El abrigo es negro como la guitarra/ la cara dura como estas montañas/ Dice “Lo lamento, pero soy un fantasma, / pero encendí la radio que canto todavía.// //Hey, Johnny Cash, dale que vamos, dále que vamos/ El Gottardo es un anillo de fuego/ y canta cry cry cry ghost rider in the sky/ y por ser vos te dejo fumar.// //En la autopista a Casalpusterlengo/ hay una gran polvareda, que no se ve nada/ No es niebla, no es humo/ es todo arena. Y ahí en el medio hay un hombre/ con un sombrero que parece un andrajo/ Viste un mameluco y grandes zapatones / ríe un poco, y después tose:/ tiene polvo en la cara y también en los pulmones///Hey, Woody Guthrie, dále que vamos, dále que vamos/ Esta tierra es tu tierra, pero ahora no la comas más/ La onda verde no dice nada/ pero este nubarrón ya va a pasar/ Lo que está atrás no es California, pero a Cesenático podemos llegar//En la hostería cercana a Faenza hay un joven elegante/con ojos de loco/ toma whisky como si fuera gaseosa/ Su guitarra parece caerse a pedazos/ tiene los dedos flacos como anguilas, la piel marrón y voz de mujer/ Me dice: “Tengo que escapar del diablo, porque me busca con mi contrato!// //Hey, Robert Johnson, dale que vamos, dale que vamos/ Comacchio no es la Louisiana, pero los mosquitos son todavía

peores/ Ni el diablo se deja ver a la hora del crepúsculo/ y no tengas miedo por el cruce de caminos, que ahora en Italia hay puras rotondas. // Y llega uno desde el fondo de la llanura, que está vestido como un arco iris/ Su guitarra parece incendiada, y a sus espaldas desata un temporal/ Usa rayos y truenos, los enlaza y los ata, y después sigue tocando/ La tierra amarilla parece ser su palco, y todo el cielo, un amplificador.// Hey, Jimi Hendrix, dale que vamos, dale que vamos! / Forlí no es Woodstock y dentro de poco arderás vos también / Y al son de Purple haze, Little wing y Woodoo child/, ahora viene el granizo y a los campesinos no les gusta mucho.// Y en el puesto policial de Cesena Nord me paró la policía caminera/ Revisan el camión y controlan la cabina/ miran por todos lados y después se miran: / “- Pero esto es muy raro, parecían ser cinco/ en la cabina hace unos minutos/ “Estoy yo solo con todos mis discos/ pero, por favor, pueden controlar! (Traducción de María Inés Palleiro)(12).

En una entrevista realizada al cantautor por Vittorio Zincone, en la revista *Sette del Corriere della Sera*, del 16 de febrero 2012, Van de Sfroos reconoce explícitamente la influencia de la oralidad folklórica en sus composiciones poéticas y musicales, a las que define como un “*esperimento antropologico*” que recrea la cultura oral en su propio dialecto, alrededor del eje de la cultura itinerante de la frontera. Su mismo nombre constituye un seudónimo, cuya traducción literal es “David va de contrabando”. El cantautor recupera la cultura oral de los pescadores, cazadores y contrabandistas del lago de Como, según aclara en el siguiente testimonio, en el que menciona explícitamente su tarea de recolector de material folklórico:

He vivido una infancia Sioux...en contacto con el lago, con las montañas, con los cazadores y los contrabandistas... Me inspiré siempre en los *story tellers*... Por muchos años andaba por ahí con una guitarra-banjo en mi mochila. La sacaba en el ómnibus que me llevaba a Como y empezaba a rasguear las historias de los pasajeros que tenía cerca... Recogía historias y poesías en una libretita... Mi música tiene una gran influencia del *folk*...” (Traducción de M. I. Palleiro)(13)

Del mismo modo que en la narración riojana, el desplazamiento espacial funciona como hilo conductor de las distintas secuencias, marcadas por la aparición de distintos personajes de la cultura rock. La figura del “*camionista ghost rider*” sustituye aquí a la del “viajante visitador médico” de la versión oral riojana. La primera secuencia es la de “La partida” del *camionista*, semejante a la función del “alejamiento del héroe” del inventario de Propp. El episodio presenta una orientación espaciotemporal, el día lunes, primer día hábil de la semana, en una autopista italiana. Tal presentación da paso luego a los distintos episodios, similares a los del relato riojano. Tiene lugar entonces “El encuentro” con cuatro pasajeros misteriosos que hacen *autostop* en la ruta, que son figuras emblemáticas de la cultura *rock*, ya fallecidas: Johnny Cash, Woody Guthrie, Robert Johnson y Jimmy Hendrix. Se trata de fantasmas que transitan por la ruta italiana, cada uno de los cuales protagoniza una secuencia. La composición se basa en un juego paralelístico de contraposiciones entre dos ámbitos espaciales y culturales diferentes: Italia y Estados Unidos. El estribillo que separa las distintas secuencias se reitera en sus aspectos formales luego de cada estrofa, con una variante, referida a cada nuevo personaje. Esta estructura de repeticiones y variaciones es característica de las psicodinámicas de la oralidad (Ong). El estribillo se abre con una invitación a cada personaje a subir al camión para emprender un viaje en camión. El primero es Johnny Cash, quien en 1979 grabó la canción “*Ghost rider in the sky*”, vinculada con una matriz folklórica. La canción, incorporada en el texto a través de una alusión intertextual, recrea la leyenda de un *cowboy* que tiene la visión de un tropel misterioso que galopa por el cielo, espantado por los espíritus de viejos *cowboys*. Esta leyenda fue conocida oralmente por su autor,

Stan Jones, en su infancia, de boca de un viejo vaquero. El estribillo tiene un estilo conativo de apelación a los distintos personajes, y agrega además un rasgo distintivo de cada uno. En el caso de Woody Guthrie, el narrador alude a signos viales como la “onda verde”, vinculados con su gusto por la vida itinerante. En el plano musical, el ritmo acelerado de la música contribuye a reproducir el dinamismo del viaje. En el plano verbal, dicha alusión a signos viales, presentes en las autopistas de todo el mundo, realza el paralelismo entre el espacio cultural de los Estados Unidos y de Italia, intensificado por la comparación entre las localidades de “California” y de “Cesenático”. Esta comparación remite nuevamente al tópico de los cruces interculturales, que es uno de los ejes estructurantes del texto. En la secuencia en la que el narrador presenta a Robert Johnson, hay una alusión concreta al trato con el diablo, que corresponde al ya citado tipo narrativo ATU 330, “*The smith and the devil*”. Este tópico está introducida por medio de un discurso directo, en el que el narrador en primera persona pone la referencia al trato con el diablo en boca del mismo personaje (“Me dice: “Tengo que escapar del diablo, porque me busca con mi contrato!”). El narrador incluye también una alusión a la creencia popular en la prohibición de atravesar lugares en forma de cruz a quienes hayan celebrado un pacto diabólico. Esta alusión está entrelazada, una vez más, con el paralelismo entre los ámbitos espaciales de Italia y Estados Unidos, “Comacchio” y “la Louisiana” (“Comacchio no es la Louisiana... Ni el diablo se deja ver a la hora del crepúsculo/ y no tengas miedo por el cruce de caminos, que ahora en Italia hay puras rotondas”). La referencia a la hora misteriosa del crepúsculo, vinculada con el momento en que “ni el diablo se deja ver”, remite a una temporalidad inasible, característica del encuentro entre dos mundos. Vygotski, en su citado estudio sobre *Hamlet*, destaca la relevancia de esta hora crepuscular a la que considera como confusa e incierta, y en la que todo parece poseer una vida doble que nos asusta. Este autor relaciona la hora con el momento en que Hamlet es perseguido por el fantasma de su padre. Se trata en efecto de un tiempo fronterizo, unido al espacio también fronterizo de un camino, asociado en el texto del cantautor con un “túnel” o un lugar de tránsito entre dos dimensiones, una real y otra fantasmal asociada con la experiencia límite de la muerte. En la secuencia referida a Jimi Hendrix, el narrador construye una metáfora cósmica, para destacar la unión de la música con el paisaje. Recurre asimismo a una comparación, para destacar la identificación del personaje y su música con un espacio transcultural (“ Y llega uno desde el fondo de la llanura, que está vestido como un arco iris/ Su guitarra... desata un temporal... La tierra amarilla parece ser su palco, y todo el cielo, un amplificador... Hey, Jimi Hendrix,... Forlì no es Woodstock...”) Este trabajo retórico forma parte de una poética del espacio que es uno de los ejes de esta composición de Van de Sfroos. Es así como el artista es presentado como una suerte de demiurgo, capaz de desencadenar las fuerzas de la naturaleza. En esta construcción poética, el rayo de la naturaleza, como sonido primigenio, se confunde en un juego metafórico con la electricidad del *rock*, en una atmósfera crepuscular reforzada por un juego de imágenes visuales que recurre al cromatismo del arco iris. El narrador incluye asimismo un parangón entre el espacio italiano de Forlì, en donde se encuentran locales musicales dedicados a la música *rock* y *country* norteamericana, y Woodstock, sede del famoso festival de rock de los años 60, en el que Jimi Hendrix se encargó de la clausura, con una versión del himno estadounidense innovadora y contestataria que incluyó la reproducción de los rugidos bélicos de la guerra de Vietnam, en una *performance* particular con guitarra eléctrica y amplificador. El contrapunto entre Italia y Estados Unidos, reforzado por el juego polifónico de alusiones intertextuales, está acompañado, en la *performance* musical, por un contrapunto tonal. El código musical entremezcla ritmos *country*, *folk* y *rock*, ejecutados por el cantautor en una *performance* singular, con una guitarra y un vestuario particular, en el que se destaca el uso de chaleco, camisa y sombrero de cowboy. Dicha *performance* puede ser observada en *You Tube*, que registra una de sus actuaciones, transmitida por la radiotelevisión italiana en 2010. Tal *performance* tiene matices teatrales, con el uso de algunos recursos similares a los de los narradores urbanos profesionales, como el vestuario y la gestualidad que acompañan al desarrollo narrativo y a la ejecución musical.

La secuencia de cierre está articulada a partir de una tensión duplicante entre el contexto real y el universo semántico de los pasajeros fantasmales. Del mismo modo que los episodios precedentes, este está introducido por una cláusula de orientación espacial, correspondiente a un puesto de control policial. La dinámica entre ficción y realidad está expresada a través de un contrapunto polifónico. Es así como, en un discurso directo, el bardo incorpora la voz plural de “la policía”, presentada como expresión simbólica de un control social. La voz policial interroga al conductor acerca de estos cuatro pasajeros que parecían ocupar el camión, pero que no resultan visibles. A esta pregunta, el narrador en primera persona responde que él está solo, acompañado por los “discos” que contienen la voz de estas estrellas del rock en su memoria sonora. (“... en el puesto policial ... me paró la policía :- Pero esto es muy raro, parecían ser cinco/ en la cabina hace unos minutos/ - Estoy yo solo con todos mis discos...”.) A través de esta alusión, el narrador relativiza el valor de verdad de la narración precedente, y ubica este viaje por las rutas italianas en el terreno fronterizo de la creencia. En la creencia, la certeza no depende de la ocurrencia efectiva de un hecho sino de un consenso intersubjetivo, representado en este caso por los policías y el conductor, testigos de estas presencias fantasmales.

Mientras que la versión oral riojana recurre a la estrategia de la narración folklórica de transmitir “lo que venían contando...”, el cantautor elige la primera persona para presentar una narración con ciertos recursos teatrales. En la estrategia narrativa, analizada por Vygotski en relación con el drama, todo ocurre a través de relatos sobre acontecimientos que no se desarrollan en la escena pero que sin embargo conservan para el espectador una cuota de temor y desconcierto. En la composición musical, el cantautor italiano matiza lo inverosímil mediante la utilización de la ficción abierta. Es así como las figuras del *rock*, haciendo gala de un histrionismo particular, se presentan deliberadamente como “fantasmas”, y contribuyen de este modo a establecer un pacto convencional con el receptor. Este pacto, reforzado en la secuencia final por la negación de la existencia material de estas figuras, lleva al receptor a aceptar lo inverosímil como parte del juego escénico, organizado a partir de la recreación musical de una matriz folklórica.

La *performance* musical, registrada en *You Tube*, cobra a un carácter fuertemente teatral. La vestimenta, la guitarra y la música colaboran en el desdoblamiento teatral del cantautor en un narrador en primera persona, que a su vez cede la voz a los distintos personajes. Tal desdoblamiento teatral introduce un elemento de mediación más acentuado que en la versión riojana. En ella, el protagonista, que se encuentra también con un fantasma en una ruta local, se sitúa en una zona intermedia entre dos mundos: el de la ruta local que lleva a la “convención” de visitantes médicos y el de la locura, asociada con una tensión entre la vida y la muerte. En la composición de Van de Sfroos, hay también una tensión duplicante entre el camino real de la ruta italiana y el espacio simbólico de los “discos”, asociados con la presencia fantasmal de las estrellas del *rock*. Este mundo del *rock* está asociado con un patrimonio de cultura oral, representado por creencias y tradiciones articuladas en matrices como la de “El encuentro con la Muerte”, que combina los motivos folklóricos del *ghost rider* y el de *The vanishing hitchhiker*, entrelazados con el tipo narrativo de “El trato con el diablo”. La frontera entre la vida y la muerte está representada por emblemas como el túnel, el camino y por las mismas figuras fantasmales que celebran pactos misteriosos con el diablo. Es así como Johnny Cash, Woody Guthrie, Robert Johnson y Jimi Hendrix son elevados a la categoría metafórica de emblemas de un universo cultural, que sobrevive en el soporte simbólico de la grabación musical. El entramado intertextual con letras de canciones es otro eje compositivo de esta *performance*, que rescata las raíces folklóricas de la cultura rock. El uso del dialecto laghé es un claro indicio de la cercanía a la dimensión de la oralidad y la cultura popular. Esta se identifica con el espacio local de una región,

cuyas tradiciones tienen puntos de contacto no solo con el folklore estadounidense sino también con otras expresiones orales como el relato riojano.

El “cronotopo del viaje” tiene sus rasgos distintivos en la narradora oral riojana y en el cantautor italiano. El tiempo apenas mencionado en la versión riojana a través de indicios difusos relativos a un viaje laboral, y el crepúsculo, mencionado en la canción, marcan las coordenadas temporales de construcción narrativa. Mientras que en la versión oral el tiempo tiene un carácter duplicante, que abre la dimensión de lo real hacia una dimensión ultraterrena, en la canción italiana, articulada como un género discursivo secundario con una elaboración poética más compleja (Bajtín), el manejo del tiempo está entrelazado con el uso de recursos teatrales. En ambas composiciones, hay un trabajo poético sobre el espacio, asociado con una cartografía fantasmal. Es así como el espacio de tránsito de la ruta se transforman en un lugar simbólico, propicio para un encuentro con lo sobrenatural.

Los itinerarios alternativos de esta matriz folklórica revelan la dinámica entre oralidad, escritura y recreación musical en distintas expresiones performativas. La interrelación de códigos verbal y musical, trasladados a una *performance* artística en un espectáculo en vivo, revela la presencia de “actuaciones mediacionales” (Bauman, “Actuación mediacional, tradicionalización y la “autoría” del discurso”). Hay en efecto una instancia de mediación entre el texto original, que recrea la oralidad folklórica, y su puesta en acto en una situación comunicativa ante un auditorio. A su vez, muchas de las canciones *rock* incorporadas al texto a través de un juego intertextual, recrean también matrices folklóricas. Las sucesivas brechas intertextuales entre oralidad, escritura y recreación musical dan cuenta de estas mediaciones, que se complejizan con la entrada en circuitos de mediación tecnológica como el canal televisivo o los circuitos de Internet. Entre la versión oral riojana y la *performance* artística de Van de Sfroos hay sin embargo una línea de continuidad dada por la puesta en discurso de una misma matriz folklórica, en contextos diferentes, desde la oralidad narrativa hasta los circuitos de comunicación multisemiótica de los festivales musicales transmitidos por cadenas radiotelevisivas, y reproducidos en el soporte sonoro de un CD, que amplía el circuito de recepción hacia un auditorio global.

“La fiesta en el cielo y la leyenda del antigal” de la narración oral al radioteatro.

Nos ocuparemos a continuación de la recreación de matrices folklóricas en formato radioteatro. La radio constituye un canal esencialmente auditivo, que interpone en los mensajes que emite un circuito de mediación tecnológica, con una cadena de emisores (Mata y Scarafia). La adaptación de discursos orales como la leyenda a un circuito también oral, pero con un proceso de emisión más complejo, requiere un pasaje de códigos. En la *performance* teatral, emisores y receptores comparten una misma situación comunicativa en un espacio común. En su pasaje al radioteatro, la dimensión visual presente en el teatro se convierte en pura palabra, en la que el contrapunto de voces del diálogo resulta el recurso fundamental, con prescindencia del uso de recursos visuales. El mensaje multisemiótico del teatro, con escenografía, vestuario, maquillaje y signos corporales, es trasladado de este modo en el radioteatro a otro código mediatizado, que tiene como dispositivos fundamentales los recursos sonoros. Música y voces constituyen entonces los aspectos del proceso de emisión en un canal que brinda la posibilidad de multiplicar los receptores gracias a circuitos de mediación tecnológica.

Un equipo de expertos en comunicación integrado por Vanesa Civila Orellana, Fabricio Terán, Daniel Flores, Romina Canchi, María Soledad Benítez y actores radiales de la cátedra Taller de Producción Radiofónica I de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Jujuy recreó, en el año 2005 la leyenda oral “La fiesta en el cielo” en formato radiofónico. Esta

leyenda se presentó como un relato etiológico, que narra las causas de la división de las regiones de la provincia de Jujuy, de acuerdo con las distintas clases de alimentos que caían desde un banquete en el cielo en distintas zonas de la provincia. En la *performance* particular del radioteatro, el narrador general fue reemplazado por el contrapunto polifónico de los personajes, en la dimensión de la oralidad. La palabra es solo uno de los componentes de la situación teatral, que muchas veces da paso a los silencios. El teatro es un multilenguaje, expresado no solo a través de la voz sino también del cuerpo. En esta adaptación, el equipo tuvo en cuenta la doble dimensión cognitivo-afectiva del lenguaje. Tal como señala Kaplun (*Producción de programas de radio*), hay que equilibrar estas dos dimensiones. La acción, en tal sentido, es producto de la volición que nace de opciones integrales, en las que el hombre está presente con todas sus dimensiones. Quien, desde su concepción socio-interaccionista del aprendizaje, contribuyó a develar el papel capital del lenguaje en el desarrollo de las funciones cognitivas fue sin duda Vygotski (*Pensamiento y lenguaje*). El autor afirma que el crecimiento intelectual depende del dominio de los mediadores sociales del pensamiento, esto es, del dominio de las palabras, ya que el lenguaje es la herramienta lingüística del pensamiento. El equipo tuvo en cuenta esta doble dimensión del lenguaje en el proceso poético de selección y combinación de relatos para adaptar la matriz de “La fiesta en el cielo” al formato radioteatro. Tal adaptación requirió de una preparación previa. Fue así como, de los distintos recorridos, se eligió el de “la leyenda del Antigal”, adecuada al universo de experiencias de los participantes del taller de producción radiofónica. El equipo tuvo especial interés en destacar los “recursos de actualización del relato tradicional”, esto es, las estrategias de adecuación del relato en el aquí y ahora de la situación narrativa (Palleiro, *Nuevos Estudios de Narrativa Folklórica*). Se preparó de este modo el guión radiofónico, que incluyó referencias a elementos culinarios que forman parte de las cuatro regiones actuales de la provincia de Jujuy: los Valles, las Yungas, la Quebrada y la Puna, en las que, de acuerdo con la leyenda, el zorro “desparramó” los alimentos desde el cielo. Se pensó en la inclusión de tales detalles culinarios para poder relacionarlos con la experiencia laboral de cada zona jujeña a fin de favorecer la recepción del relato. El guión actuó entonces como pre-texto, que constituyó un elemento de mediación entre el discurso de la leyenda oral, narrada por una de las integrantes de la cátedra de producción radiofónica, Andrea Calisaya, y el producto final del mensaje radiofónico. Esta leyenda forma parte, ciertamente, del acervo cultural oral de la Puna, zona a la cual pertenecía la narradora. El lazo con la memoria colectiva se evidenció en el momento en el que Calisaya narró su versión de “La fiesta en el cielo”. La narradora refirió la variante de “La leyenda del Antigal”, a la que relacionó inmediatamente con la cultura de su lugar de origen. La leyenda, que circulaba también en forma escrita, tuvo en la versión de la narradora un matiz cosmogónico. Dicha versión tuvo como eje la referencia a un banquete en el cielo, del que pudo participar el zorro, una suerte de animal demiúrgico, intermediario entre la dimensión celeste y el mundo terrestre. La presencia del zorro en el banquete y su decisión de arrojar los alimentos tuvo por consecuencia el origen de las particularidades de alimentación de cada zona, ya que desparramó en las distintas regiones alimentos diferentes. Dichos alimentos dieron lugar a la modalidad de sustento de cada región, como parte de su identidad diferencial.

Este relato está codificado en el Índice Universal de Tipos Narrativos de Aarne–Thompson–Uther (ATU) con el número 225, “*The crane teaches the fox to fly*”. La matriz narrativa, descrita en Palleiro (“*La fiesta en el cielo*”), alude a que el zorro asiste sin invitación a un banquete en el cielo, al que están invitados otros animales. En la versión de Calisaya, en dicho festejo los alimentos que se ofrecían eran legumbres y verduras típicas de la zona. De acuerdo con el relato de la narradora, entre los animales creados “el principal, el más lindo, el más grande, el animal dominante, era el zorro” que “era el más inteligente y pícaro de todos”. Por tal picardía el zorro no estaba entre los animales invitados. No obstante, el zorro “va a la fiesta, come toda clases de alimentos, especialmente semillas (...) y luego cae al vacío, a la tierra, produciendo un

desparramo”. De esta manera, se formó el “antigal”, es decir, una zona dividida en dos: Quebrada y Puna. La primera, “la Quebrada, produce verduras, por el tipo de tierra fértil, y la segunda, la Puna produce todo tipo de semillas por el terreno árido” expresó Calisaya. A la luz de este relato, al que la narradora clasificó como “leyenda” que “no es la que aparece en los libros, pero sí la que relatan en la Puna”, la matriz adquirió un nuevo sentido, relacionado con la visión del mundo de puneños y quebradeños. Fue así como esta narradora contextualizó el relato en el marco de creencias de los puneños y lo ubicó en un tiempo originario, característico del relato mítico. En él, el zorro se transformó en un personaje-símbolo de una cultura, relacionado con sus creencias. La narración adquirió de este modo un sesgo mítico, vinculado con la creación del mundo materializada en las regiones jujeñas, especialmente en aquellas que poseen economía de subsistencia, es decir, las zonas dedicadas a la agricultura. La relación del origen de las regiones de la provincia de Jujuy fue el rasgo distintivo de este relato que se decidió incluir en la adaptación al formato radioteatro, con la mención de animales de distintas zonas, y no exclusivamente aquellos de la zona puneña, como la llama y la cabra, de la narración original de Calisaya.

Este relato oral, recogido de boca de una narradora de la Puna, fue reelaborado en un guión radiofónico para ser recreado a su vez en la oralidad mediática del discurso radial. Se ilustró el discurso narrativo mediante sonidos, voces actuadas y música. La *performance* radial tuvo como punto de partida una lectura de viva voz del guión, que comenzó con la fórmula “Había una vez...” para continuar con la descripción de la fiesta: “El zorro, la tortuga y el resto de los animales estaban en el cielo comiendo y bebiendo”. Esta lectura, a cargo de actores radiales con formación profesional obtenida en el Profesorado de Teatro de San Salvador de Jujuy, entrenados en técnicas de recitación y modulación de voz para la narración oral, tuvo por objeto evidenciar la tensión entre oralidad y escritura. Tal tensión se evidenció en el hecho de que una leyenda oral, narrada por una narradora puneña, fue “puesta en escena” para ser transformada al formato escrito para realizar un guión, y nuevamente oralizada en un estudio de grabación con inflexiones de voz y otros efectos sonoros, que recrearon gestos, ademanes y movimientos corporales con el solo recurso de la voz, mediatizada por la radio.

Esta recreación de la oralidad en una *performance* radial resulta similar a la de los narradores profesionales, que trasladan los relatos escritos al código oral en espectáculos de narración escénica. La diferencia fundamental está en la ausencia del código corporal, y en el reemplazo del contacto directo con el auditorio por la mediación comunicativa del canal radial, con una pluralidad de emisores, que multiplica además los alcances de la recepción. En esta actuación particular, se utilizó también, al igual que en la *performance* del cantautor italiano, el código musical, en un acercamiento a la “representación espectacular” considerada por Schechner como un rasgo distintivo de la *performance* escénica. La adaptación de esta leyenda a la oralidad mediatizada del formato radioteatro, en una dinámica entre oralidad originaria, escritura del guión y moralización radial, dio cuenta de las múltiples posibilidades de transformación de las matrices folklóricas en un nuevo milenio, caracterizado por los avances de la “reproductibilidad técnica” (Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*).

Consideraciones finales

En este trabajo, se analizaron distintas modalidades de recreación de matrices folklóricas en *performances* orales, musicales y en formato radiofónico. En todas ellas, la narrativa sirvió como patrón flexible de organización secuencial de los distintos discursos, y la dimensión teatral cobró una especial relevancia. Tanto en la narración oral como en la *performance* musical y en el radioteatro, los enunciadores recurrieron al diálogo teatral, de modo deliberado o intuitivo. La

formación de actores radiales y del cantautor les facilitó el uso conciente de técnicas utilizadas de modo espontáneo por los narradores orales, complejizadas por el uso de otros dispositivos comunicacionales.

La versión riojana recurrió a los enunciados referidos como forma de desdoblamiento polifónico del narrador individual. Por su parte, el cantautor italiano, con su teatralidad, presentó en primera persona una escena dentro de otra escena. Estos desdoblamientos constituyen formas de tensión entre ficción y realidad que, según Vygotski, tienden a hacer creíble lo inverosímil. En el formato radioteatro, la verosimilitud del relato se construye a partir de la mediación comunicativa, también mencionada en la versión del cantautor italiano, en su referencia a “los discos”, y por la narradora riojana en su mención del “diario”. La versión riojana, con su estructura dialógica, no está exenta de aspectos teatrales. Es así como la voz del narrador se desdobra en los distintos personajes, y recurre al uso de movimientos corporales, al punto de llegar a la escenificación de una caída. En la versión del cantautor italiano, la presencia de aspectos teatrales forma parte de un entramado discursivo construido de acuerdo con la lógica del espectáculo de una *performance* musical, en la que el ritmo subraya el contrapunto del diálogo y el movimiento del viaje. En el radioteatro, la dimensión narrativa es reconstruida a partir del diálogo actoral, en una cadena de actuaciones mediacionales, en la que la oralidad de la leyenda es sometida a un proceso de reescritura en un guión teatral, que sirve a su vez a los actores como pretexto para una *performance* mediatizada.

La aproximación a las matrices de “El encuentro con la muerte” y “La fiesta en el cielo”, en sus distintas actualizaciones discursivas, permitió advertir diversos mecanismos de organización narrativa en los que la teatralidad colabora en la construcción dialógica de un discurso caracterizado por el desdoblamiento del narrador en una diversidad de voces, acentuado en algunos casos por los dispositivos de mediación. La multiplicidad de recorridos de las distintas matrices revela la vigencia de un pensamiento oral, rítmico y narrativizado, con una psicodinámica propia, que pervive en las más diversas modalidades comunicativas, desde el relato espontáneo a la *performance* artística en espectáculos musicales o en formato radioteatro. Las nuevas formas de oralidad mediatizada guardan una línea de continuidad con la actividad de los narradores orales, cuyo talento artístico los lleva a desplegar muchos de los recursos empleados por actores y artistas con formación profesional, para asegurar una recepción adecuada ante un auditorio menos numeroso pero no por eso menos exigente.

NOTAS :

(1) En la elaboración de este artículo, María Inés Palleiro trabajó sobre la comparación de una matriz folklórica identificada en su investigación sobre archivos de narrativa tradicional de La Rioja, Argentina, con la obra de un cantautor italiano contemporáneo. Vanesa Civil Orellana aportó material de una experiencia de radioteatro en la provincia de Jujuy y Mara Morado contribuyó con su reflexión sobre la estructura dialógica del corpus trabajado, en relación con las reflexiones de Bajtín y Vygotski.

(2) La que se incluye es una traducción inédita realizada por María Inés Palleiro especialmente para este artículo, de Thompson (1946). El texto original en inglés es el siguiente: “*A type is a traditional tale that has an independent existence. It may be told as a complete narrative and does not depend for its meaning on any other tale(....) A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition*” (*The folktale* 415)

(3) La descripción temática de ATU 330, recreado en algunos de estos relatos, es la siguiente: “The Smith and the Devil Contract with Devil. A smith has made a contract with the devil so that in return for becoming a master-smith he is to belong to the devil after a certain time”.

(4) El esquema actancial de Greimas es un sistema de seis categorías actanciales (Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente (*Semántica estructural*))

(5) Hemos acotado aquí la definición del concepto de “contexto” en aras de la claridad expositiva. Algunos aspectos de este problema, en relación con los géneros discursivos folklóricos, fueron abordados en Ben-Amos (*Folklore genres*). La incidencia del contexto en el proceso de construcción ficcional del relato folklórico ha sido el tema de tesis doctoral de Palleiro (“La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano”), profundizado en Palleiro (*Fue una historia real*).

(6) Para una reflexión específica sobre las técnicas utilizadas por los narradores urbanos profesionales en sus repertorios, véase Palleiro y Fischman (*Dime cómo cuentas*).

(7) Sin entrar en la discusión de la cuestión homérica, relacionada con los problemas de autoría de los poemas atribuidos a Homero, es innegable en ellos la presencia de una matriz folklórica, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*. Para una discusión del vínculo de los poemas homéricos con la tradición folklórica, véase la excelente síntesis de Foley (“South Slavic Oral Epic and the Homeric Question”).

(8) Para un análisis más detallado de la relación de estos dramaturgos italianos con el desarrollo del movimiento de narradores urbanos profesionales en la Argentina, véase Palleiro en Palleiro y Fischman (*Dime cómo cuentas*), en donde se transcribe y comenta con mayor detenimiento esta y otras entrevistas realizadas por María Inés Palleiro a Marco Baliani, Mateo Belli, Ana Padovani y Juana La Rosa.

(9) Para un interesante análisis de los relatos de viaje y la cultura de fronteras en un corpus de relatos gaúchos desde la perspectiva de la performance narrativa, véase Hartmann (“O que a literatura pampiana conta sobre “contar causos”).

(10) El tema de los paisajes culturales está siendo actualmente trabajado por Civila Orellana en su investigación doctoral, relacionado con la Quebrada de Humahuaca, cuyos avances fueron publicados en Civila Orellana (“Retórica en el discurso sobre la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca”).

(11) El análisis específico de este relato y de otros itinerarios narrativos, junto con el texto completo de la versión, puede consultarse en Palleiro (*Fue una historia real*, 199-201).

(12) El texto original en dialecto *laghé*, cuyo título es “Il camionista ghost rider”, puede consultarse en <http://singring.virgilio.it/testi/davide-van-de-sfroos/testo-il-camionista-ghost-rider.html>.

(13) Ho visulto un’ infanzia Sioux. ... a contatto col lago, con le montagne, con i cacciatori e con i contrabbandieri.Mi sono sempre ispirato agli story teller.... Per molti anni sono andato in giro con una chitarra-banjo che entrava nello zaino. La tiravo fuori sulla corriera che mi portava a Como e cominciavo a strimpiellare le storie dei passeggeri che mi stavano intorno....Raccoglievo storie e poesie su un taccuino... la mia musica è molto contaminata dal folk...

BIBLIOGRAFÍA

Aarne, A. & S. Thompson. *The Types of the Foktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1928.

Alighieri, D. *Tutte le opere*. Milano: Newton, 1993.

Assman, J. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi, 1997.

Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

Bauman, R. *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Oxford: Blackwell Publishers, 2004.

----- . *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press Inc, 1984.

----- . "Actuación mediacional, tradicionalización y la 'autoría' del discurso". *Patrimonio cultural y comunicación. Nuevos enfoques y estrategias*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2000. 31-51.

Ben-Amos, Dan. *Folklore Genres*. Austin: The University of Texas Press, 1976.

Benjamin, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1991.

Briggs, Ch. and R. Bauman. "Genre, Intertextuality and Social Power". *Journal of Linguistical Antropology* 2.2 (1992): 131-172.

Bruner, J. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Civila Orellana, F. "Retórica en el discurso sobre la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca". *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y Política" y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010. 678-87.

Clifford, J. "Las culturas del viaje". *Revista de Occidente* 170-171 (1995): 45-74.

----- . *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

De Toro, A. "Pos-modernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos". *De la colonia a la Pos-modernidad: Teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Comp. por Peter Roste y Mario Rojas. Buenos Aires y Otawwa: Galerna, 1992. 157-176.

Foley, J. "South Slavic Oral Epic and the Homeric Question" *Acta Poetica* 26.1-2 (2005): 51-68.

Greimas, A. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1976.

Palleiro, María Inés, Vanesa Civila Orellana y Mara Morado. "Oralidad folklórica y performance artística: narradores, cantautores y actores de radioteatro" *Karpa* 6 (2013): n. pag.
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/pelleiro.html>

Hartmann, L. "O que a literatura pampiana conta sobre "contar causos". *Sobre as poéticas do dizer. Pesquisas e reflexões em oralidade*. Org. por A. Liberato Tetamanzy, J. Zalla e L. Telles D' Ajello. São Paulo: Letra e voz, 2010. 64-75.

Havelock, E. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna". *Cultura escrita y oralidad*. Comp. por A. Olson y N. Torrance, Barcelona: Gedisa, 1995. 25-46.

Hymes, Dell. *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Texas Press, 1975.

Jakobson, Roman "Closing Statement: Linguistics and Poetics". *Style in Language* comp. by Th. A. Sebeok. Massachusetts: MIT Press, 1964. 350-377.

Kaplun, M. *Una Pedagogía de la Comunicación*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1998.

----- *Producción de programas de radio*. Quito: CIESPAL, 2006.

Mata, M. y S. Scarafía. *Lo que dicen las radios: una propuesta para analizar el discurso radiofónico*. Quito: ALER, 1993.

Morado, Mara. *El cronotopo polifónico. Una herramienta para la investigación social*. Buenos Aires: Prometeo. 2008.

Mukarovsky, J. "Detail as the basic semantic unit in folk art". *The Word and Verbal Art*. New Haven & London: Yale University Press, 1977. 180-204.

Nelson, Th. *Literary Machines 90.1*. Padova: Muzzio Editore, 1992.

Olrik, A. *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington: Indiana University Press, (1992).

Omero. *Odissea*. Torino: Monda-dori, 1991.

Ong, W. "Psicodinámicas de la oralidad" y "La escritura reestructura la conciencia". *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. 38-80 y 81-116.

Palleiro, M. *Nuevos estudios de narrativa folklórica. En torno a las categorías de "ficción", "historia" y "creencia"*. Buenos Aires: Rundinuskín, 1992.

----- "La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica. Síntesis de los planteos principales de la Tesis de Doctorado". *Formes textuelles et matériau discursif. Rites, mythes et folklore. Sociocriticism IX* 2.18 (1993): 177-182.

----- "La fiesta en el cielo". *Cuentos populares de animales*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.

----- *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.

-----. "De las brasas del fogón a las luces de la ciudad: el repertorio del narrador folklórico y la narrativa profesional urbana". *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales*. Comp. por M. Palleiro y F. Fischman, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

-----. "El camionista ghost rider de Van de Sfroos y El viajante fantasma de La Rioja: itinerarios de una matriz narrativa". *Quaderni di Thule. Atti del XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica "Circolo Amerindiano"*. Perugia, en prensa.

-----, comp. *San Patricio en Buenos Aires. Narrativa, celebraciones y migración*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011.

Palleiro, M. y F. Fischman. *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

Palleiro, María Inés, comp. *Yo creo, vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008.

Propp, V. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor, 1972.

Schechner, R. *Performance teoría y practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

Thompson, S. *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.

-----. *Motif-Index of Folk Literature*. Copenhagen and Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.

Ubersfeld, A. *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1999 .

Uther, H. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

Van De Sfroos, D. *Yanez*. Bonzanigo: Alessandro Gioia- Universal Music Italia, 2010.

Villegas, J. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta, 1978.

Virgile. *Éneide*. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

Vygotski, L. *Psicología del Arte*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

-----. *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Buenos Aires: La Pléyade, 1976.

Zincone, V. "Entrevista: Van de Sfroos". *Sette. Corriere della Sera*, No. 7 (16 febbraio) 2012: 44-46.

Páginas virtuales

<http://www.youtube.com/watch?v=cVSdkWW2Vn0>. 30 de marzo 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=fYRdbbZ8kJE>. 01 de abril 2012

Palleiro, María Inés, Vanesa Civila Orellana y Mara Morado. "Oralidad folklórica y performance artística: narradores, cantautores y actores de radioteatro" *Karpa* 6 (2013): n. pag.

<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/palleiro.html>

<http://singring.virgilio.it/testi/davide-van-de-sfroos/testo-il-camionista-ghost-rider.html>. 30 de marzo 2012.

Palleiro, María Inés, Vanesa Civil Orellana y Mara Morado. "Oralidad folklórica y performance artística: narradores, cantautores y actores de radioteatro" *Karpa* 6 (2013): n. pag.
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/pelleiro.html>