

Las mujeres en el camino de profesionalización de la narración oral en España

Isabel Zerpa Alborno

isabelza4@gmail.com

Investigadora en estudios de la mujer, comunicación y educación, género y narrativa oral. Directora del CEM-UCV, coordinadora del Diploma de Perfeccionamiento Profesional "Género y Estrategias de Animación Sociocultural. Consultora en Proyectos Nacionales e Internacionales. Ensayista, Poetisa y Narradora Oral. Fundadora de los Grupos de Narración Oral: *Había una vez*; *El Jardín del Unicornio*; *Hijas e Hijos de Artemisa*.

Resumen

Desde hace años me he dedicado al estudio de la narración oral y la participación de las mujeres. Presentaré algunos de los hallazgos sobre los aportes y la experiencia de las narradoras orales en España. Necesidad vital la de abordar este tema, tomando en cuenta que el origen más remoto de la narración oral lo encontramos en el *mester de juglaría*. Intento sintetizar este recorrido, considerando a las pioneras de este oficio artístico y a las narradoras orales españolas en distintos momentos del siglo XX y del XXI. Me detendré en aspectos como la creación de personajes, líneas de investigación desarrolladas y algunas de sus reflexiones sobre la experiencia.

PALABRAS CLAVE: narradoras orales, narración oral escénica, narradoras y brujas, personaje escénico, profesionalización de las narradoras orales

Abstract

For years I have been engaged in the study of oral narration and women's participation in it. I will present some findings based on the experience and contribution of Spanish oral narrators. It is necessary to dig deeper into this topic given that the origin of oral narration is *mester de juglaría*. I will try to synthesize this path considering the pioneers in this artistic profession and Spanish oral narrators in different periods of the 20th and 21st century. I will develop some aspects such as character creation, research areas developed and some reflections of these women.

KEYWORDS: oral narrators, scenic oral narration, narrators and witches, scenic character, professionalization of oral narrators

Un preámbulo necesario

La narración oral como profesión artística surgió en los países escandinavos a finales del siglo XIX, poco después en Estados Unidos, en el ámbito de la educación y dentro de las bibliotecas cuando se consolida *la hora del cuento*, dirigida especialmente a instaurar el cuento oral para niños y niñas. Se trataba de sesiones programadas, con fechas y horarios establecidos previamente en las cuales un adulto o una adulta, contaban un cuento a un auditorio infantil con el objetivo principal de familiarizarlo con la asistencia regular a la biblioteca, y despertar el gusto por los libros y la lectura.

En estos orígenes, las mujeres tuvieron una participación significativa, de hecho, fueron las primeras teóricas y las más relevantes en el ejercicio de la narración oral, no sólo en las bibliotecas sino en los ámbitos educativos, particularmente en las experiencias de aula. Las pioneras de la narración oral escénica, no estuvieron vinculadas ni con los movimientos de las sufragistas, contemporáneas de su época, ni tampoco se acercaron al feminismo; sin embargo, fueron las creadoras de otro movimiento que comienza a establecer las diferencias entre la narración oral tradicional y la narración oral ejercida como un oficio artístico, desarrollada ya no sólo en los espacios privados, sino en espacios públicos, más allá de los espacios escolares, creando la hora del cuento en las bibliotecas.

A principios del siglo XX, la narración oral, se extiende rápidamente por Estados Unidos, Francia, Inglaterra, el resto de los países europeos y algunos países latinoamericanos. Después de un período de auge empieza a declinar; pero la narración oral para influir necesitaba conquistar otros sectores y ámbitos de promoción y animación cultural, aunque en esa época todavía no habían sido desarrollados teóricamente estos conceptos. En estos momentos tampoco se hablaba de narración oral escénica, pero sí se planteaba la experiencia como el oficio artístico de narrar cuentos, como se evidencia en varias publicaciones de diferentes narradoras e investigadoras, como Sara Cone Bryant, Marie Shedlock, Marietta Stockard y Ruth Sawyer, entre otras, obras que tuvieron todas el mismo título: *El arte de contar cuentos* y Katherine Dunlap, quien publicó *El cuento en la educación* en el que realiza un trabajo exhaustivo de clasificación de relatos según las edades de los niños y desarrolla algunos aspectos relacionados con la técnica de contar cuentos y sus aportes a la educación. Todas estas autoras, fueron las verdaderas pioneras de lo que hoy en día reconocemos como la narración oral escénica, nombre acuñado y desarrollado por Francisco Garzón Céspedes, nuestro maestro y el maestro de muchos narradores y narradoras orales de Iberoamérica y creador de la Cátedra Itinerante Iberoamericana de Narración Oral Escénica (CIINOE).

En este preámbulo es necesario indicar por qué me detengo especialmente en las narradoras españolas y no en otras. Pues bien, como lo digo en el resumen inicial de este trabajo, hace muchos años que estoy vinculada con la experiencia

de la narración oral, en la práctica de la misma y en el estudio de sus diversas expresiones y en este sentido me he centrado particularmente en la participación de las mujeres. Es imposible hablar de la narración oral, sin detenernos en unos de los aspectos que marcan sus orígenes más remotos; éste es el *Mester de juglaría* y pocas veces hemos oído hablar de las juglaresas y de lo que representaron en este oficio. Por otra parte, en mi recorrido por esta investigación me he detenido previamente en la experiencia desarrollada en España y luego en América la tina, para centrarme finalmente en la participación y los aportes de las mujeres a la narración oral escénica en Venezuela y para ello he tenido que desarrollar la experiencia previa de contextualizar la participación de las mujeres en la narración oral en diferentes latitudes del mundo.

Las juglaresas: las primeras cuentacuentos

Profundizar en los orígenes de la narración oral escénica, conocer los aportes de las mujeres e indagar sobre la presencia de las mujeres en este oficio artístico en España implica, necesariamente, un acercamiento al oficio de los juglares, al llamado Mester de Juglaría desarrollado durante la Edad Media. Según Ramón Menéndez Pidal (1942/1975) existían distintas especializaciones en el oficio, cada una de ellas con su nombre: el *remedador*, que se dedicaba a imitar; el *cazorro*, el que ejercía artes plebeyas; *el juglar de gesta*, *el goliardo*, mezcla de estudiante y vagabundo, conocedor de instrumentos y compositor.

En este ámbito, surge la presencia y la participación de algunas mujeres que cumplen un papel relevante en el desarrollo de la cultura medieval y principios del Renacimiento. Son las juglaresas. Según los estudiosos del Mester de Juglaría, como Ramón Menéndez Pidal, (1945), Javier Díaz Echarri (1974) y Donatella Siviero (2012), muchas de las artes femeninas de las juglaresas de la Edad Media, derivaban de las que desplegaron las bailadoras que alegraban las fiestas de los romanos; no obstante, para Menéndez Pidal:

Por estruendoso que haya sido el éxito de las cantadoras latinas, no pueden ser ellas el único origen de las juglaresas medievales...Las cantoras musulmanas, por ejemplo, tuvieron que influir mucho en las cristianas. La juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más corriente de mujer errante que se gana la vida con la paga del público (1942/1975:30)

Existió otro grupo de mujeres que participó en la cultura hispánica del siglo XIII, denominada *soldaderas*. En masculino "soldadero" es equivalente a jornalero, que significa que vive de la soldada diaria, «aunque en femenino, tuviese

este significado general, se refería más bien para designar a la mujer que vendía al público, su canto, su baile y su cuerpo mismo» (Ibíd.: 32)

Donatella Siviero (2012) al estudiar algunos aspectos relacionados con la participación de las mujeres en el oficio de juglaría afirma que las mujeres juglaresas, llamadas soldaderas, tenían mala reputación, hasta el punto de ser consideradas prostitutas, aunque no ejercieran como tales, e incluso tuvieran cierto nivel cultural. Siviero se refiere particularmente al estudio de la juglaría femenina y se detiene en el personaje de Tarsiana, protagonista del *Libro de Apolonio*, poema anónimo castellano, escrito en cuaderna vía, en la primera mitad del siglo XIII. Se cuenta una larga cadena de acontecimientos vividos por Apolonio, su mujer Luciana y su hija Tarsiana, en un ir y venir de encuentros y desencuentros, de raptos y naufragios, entre otras desventuras. Tarsiana al nacer es separada de sus padres biológicos y es criada por padres adoptivos. Es raptada por unos piratas en la región de Mitilene y la venden en el mercado al dueño de un burdel. Su comprador intenta destinarla a la prostitución, pero Tarsiana lo convence de que le reportará mayores beneficios económicos, si la deja actuar como juglaresa y le permite cantar y actuar: “Señor, si lo hobiese yo de ti condonado/ otro mester sabía que es más sin pecado, / que es más ganancioso e es más honrado” (Cit por Siviero, 2012:129)

Según Siviero y Manuel Alvar (1976) la originalidad de esta escena y de otras, donde Tarsiana canta y cuenta sus desventuras, radica en el hecho de la actuación pública de la protagonista, en plazas, en callejuelas y en otros espacios donde articipaban los juglares, y el hecho que fuera precisamente una mujer, ya que en la mayoría de las descripciones de las experiencias del mundo de la juglaría que se encuentran en otras obras literarias de la Edad Media, sólo se hace referencia a los juglares hombres.

| 67

La actuación pública de Tarsiana empieza con unas canciones que luego convierte en el relato de su historia, una especie de historia autobiográfica:

Una historia que ella transforma en argumento para componer un romance, esto es, un cuento novelado. Sabemos que la joven es “maestra complida” y sabemos que es de origen real, lo cual significa que ejerce el mester de juglaría con conocimientos propios del mester de clerecía (...) Conviene remarcar que en el Libro, el rol de juglaresa se opone decididamente al de prostituta, algo que no era habitual en aquella época y que confirma la importancia testimonial de dichos versos (Siviero, 2012:132)

El *Libro de Apolonio* constituye un valioso aporte, como documento donde se refleja un testimonio de que en una Edad Media profundamente androcéntrica, también hubo mujeres que ejercieron los mismos oficios de los hombres, el caso de la juglaría es

evidencia de ello y como han planteado los investigadores mencionados, el hecho de que las mujeres participaran en éste, no desembocaba necesariamente en la prostitución. “El hecho de que Tarsiana logre escapar de su destino de soldadera de burdel, ejerciendo como juglaresa confirmaría por lo tanto la existencia de una categoría de auténticas profesionales en el arte de la juglaría” (Siviero, Ob cit, pág. 142).

Un aspecto poco conocido en el oficio o *mester de juglaría* es la dedicación de los juglares y juglaresas a las tareas del cuidado, como dicen también popularmente, también se dedicaban al arte de acompañar las penas. No sólo cantaban y narraban, también eran buenos en la experiencia de escuchar las tristezas y los sufrimientos de los otros. Menéndez Pidal (1942-1975), refiere en este sentido:

El juglar acude también a mitigar los sufrimientos del enfermo. Es costumbre atestiguada en otras literaturas que los juglares cantando o leyendo se sienten junto al lecho de los dolientes y de los heridos. En nuestro Apolonio, después que Tarsiana, hecha juglaresa, toca su vihuela en el mercado y con su canto solaza maravillosamente al pueblo allí reunido, la buscan para ver si sana el perdurable abatimiento de Apolonio, pues no saben ya qué hacerse “si ella non le saca del corazón la queixa” (p.60)

68|

Éste es un tema interesante que llama a la reflexión, sobre todo en los tiempos que corren y que la verdad, no hemos abordado con detenimiento. Por una parte, no se considera a profundidad el tema de las juglaresas en este periodo de la historia de la literatura; por otra parte y en mayor cuantía, se piensa mucho menos en la importancia de la experiencia cultural como un espacio que podamos vincular con los cuidados o como una estrategia o alternativa para mitigar la tristeza y para el cuidado del ser, más allá de la salud física y mental. Tarsiana es un ejemplo emblemático, pero valdría la pena preguntarse, cuántas juglaresas, cuántas Tarsianas de la época medieval, de otras épocas y de la nuestra, permanecieron y permanecen en el anonimato.

Dentro del universo de las juglaresas, anónimas y algunas reconocidas en España, como en todos los países del mundo, cabe mencionar a las narradoras orales tradicionales, las que forman parte de las comunidades, las que transmiten la sabiduría popular de generación en generación y en las que algunas de las narradoras que se detienen algunas de las narradoras orales e investigadoras que presentaré más adelante.

Camino hacia la profesionalización de las mujeres en la narración oral

Estudios realizados por diferentes investigadores e investigadoras, como Carmen Martín Gaité (1987), Pep Bruno (2009-2011), José Prat Ferrer (2012)

Virginia Imaz (2017) Marina Sanfilippo (2005-2007-2014-2017), Cristina Lavinio (2014) y María del Carmen Atienzar (2017), entre otros, han recogido la participación de las mujeres en la narración oral en España, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Me dedicaré a presentar una síntesis de los aportes más relevantes de algunas de las narradoras orales e investigadoras que se han dedicado a estudiar el tema. Algunas de ellas, además de ejercer el oficio artístico de contar cuentos, también lo han estudiado, como fenómeno social, educativo y artístico. En algunos casos, con un enfoque feminista, como lo veremos a continuación.

Elena Fortún: convierte a *Celia* en pionera de la narración oral

Encarnación Aragonese Urquijo conocida por el seudónimo de Elena Fortún, fue la pionera de la experiencia de la narración oral escénica en España y se distinguió de las pioneras anglosajonas en que ella sí se plantea desde su trabajo creativo como escritora y como narradora oral, desarrollar la literatura infantil con un enfoque diferente, asumiendo este oficio con una intencionalidad más crítica y esto lo hace en primer lugar, a partir de la creación de *Celia*, el personaje que la catapultó en la historia literaria de España.

Elena Fortún, fue una mujer muy adelantada a su época, formó parte del Lyceum de Mujeres. En el año 1926 surgió, bajo la presidencia de María de Maeztu, el Lyceum Club Fernenino, que se puso de moda en seguida y según Carmen Martín Gaité, lugar “donde muchas madrileñas de la burguesía ilustrada, generalmente casadas y ya no tan jóvenes, encontraron un respiro a sus obligaciones y una ventana abierta para rebasar el ámbito de lo doméstico” (1982: 13).

En este espacio nació Elena Fortún como escritora y en este espacio comienza a gestarse el personaje femenino de *Celia*. Para algunas autoras, como Carmen Martín Gaité y Marie Franco, *Celia* fue un personaje autobiográfico. Esta niña contestataria, preguntona e inquieta, que buscaba respuesta para todas las cosas, alude en varias oportunidades al *Lyceum Club Fernenino*, relacionado con diferentes personajes de sus historias, de sus cuentos y novelas. Martín Gaité dedicó tiempo a estudiar el personaje de *Celia* y a su autora Elena Fortún, lo que registró en numerosos artículos como: *Celia lo que dijo*, (1983), *El crecimiento de Celia* (1987) y *Celia, raíces y frutos* (1991), entre otros. Martín Gaité, en muchas oportunidades comenta sobre la influencia que tuvo en ella misma, el personaje de *Celia*, quien la acompañó durante toda su infancia:

Muchos de los niños españoles nacidos antes de la guerra civil crecimos acompañados por *Celia* y su hermano Cuchifritín. A la niña que yo fui

no le importaba nada de Elena Fortún, pero a la mujer que soy ahora, nada puede gustarle tanto como seguirle el rastro a aquella escritora que, sin duda, llevaba una niña dentro y me la regaló para que jugara con ella. (Martín Gaité, 1987: 31)

Aunque estamos centradas en los aportes de Elena Fortún como pionera de la narración oral en España, no podemos obviar su relevancia como escritora feminista, la que desarrolla en su carrera orientada fundamentalmente en la literatura infantil y quien coloca en la narración y en la voz de *Celia*, las inquietudes y las preguntas que puede hacerse en principio una niña que se siente con el derecho a expresar su incomodidad frente lo que no considera justo y frente a lo que entiende como imposición de la gente adulta. En el libro *Celia, lo que dice*, Celia habla con su madre, mientras le prueban un vestido del año anterior que se le ha quedado muy pequeño:

- Ponga usted a la niña este vestido.
- Es muy feo — dije yo.
- Las niñas se callan.
- Bueno, pues que se callen las niñas; pero yo digo que este vestido es feo y viejo y no es mío. [...]
- ¡Calla, calla, habladora, que me duele la cabeza!
- A las personas mayores siempre les duele la cabeza cuando se les cuenta (Fortún, 1992:88)

70|

Celia evoluciona a través del tiempo, hasta llegar al último libro publicado de Elena Fortún, que fue conocido después de su muerte y que se titulaba *Celia en la revolución*. En este libro, *Celia* ya es una adolescente, a quien los avatares de la guerra la han cambiado, vive el conocimiento de la soledad, la experiencia del hambre y de la muerte. Todo ello la vuelve una joven taciturna y triste. Carmen Martín Gaité, nos habla de la transformación de este personaje:

Pues allí han llegado las cosas, a lo más grave, a cegarle los sueños a Celia, a dejarla descarnada y sin identidad, a negarle el derecho a la palabra y a la protesta en nombre de la razón... La guerra ha matado a la Celia que nosotros conocimos. O mejor dicho, su autora, que antes se escondía celosamente tras ella, ahora la ha sepultado para hablar de sus propias heridas, para contar lo suyo. Elena Fortún necesitó desahogarse escribiendo este libro, aunque fuera e expensas de la destrucción del mito de Celia. (Martín Gate, Ob cit: 33)

Elena Fortún puso mucho empeño en formarse y en formar a otras generaciones. Estudió biblioteconomía en el Instituto Internacional de Boston (en Madrid); fue allí donde conoció la experiencia de las bibliotecas en Escandinavia y de las narradoras orales de EE.UU y pudo conocer más de cerca las características, las exigencias y la difusión de *La hora del cuento* anglosajona. Así que antes de la Guerra Civil Española, ya Elena Fortún era asidua contadora de historias y formadora de bibliotecarias. Impartió algunas conferencias en Madrid sobre cómo contar cuentos. Fue la primera autora en escribir en español, un manual sobre narración oral en 1941. Exiliada en Argentina, publicó el libro *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*, donde recoge y desarrolla las notas de las conferencias y realizó una exhaustiva selección de cuentos tradicionales agrupados según la edad de a quién van dirigidos los cuentos. Elena Fortún propone la profesión de narradora oral como una opción profesional femenina y pese a lo avanzada que fue con la creación de su personaje Celia y con las experiencias vividas como integrante del *Lyceum Club Fernenino*, también vincula la experiencia de contar cuentos con el rol del cuidado, con la educación infantil y afirma que este oficio artístico se le atribuye especialmente a las mujeres y en particular, considerando su rol de madres.

Montserrat del Amo y *La hora del cuento*

| 71

Montserrat del Amo es otra pionera emblemática de la narración oral escénica en España, autora de muchos libros para niños en diferentes géneros, como la narrativa, el teatro, la crítica literaria. Continúa el trabajo iniciado por Elena Fortún, tanto en las escuelas como en las bibliotecas. También participó en los movimientos de mujeres de la época.

Siempre planteó la necesidad de formarse como narradora oral, de perfeccionar la técnica y de trabajar para formar a las nuevas generaciones de su época. No deja de asomar un aire de temor y de asombro frente a lo que representa contar escénicamente frente al público, conocido o desconocido, de niños o de adultos:

Alguna vez me han preguntado si se nace escritor. No lo sé; lo que sí sé es que no se nace narrador. Cuando me tocaba ir a estas primeras narraciones realmente lo pasaba muy mal. Añoraba escribir a lápiz, ese lápiz y la goma de borrar que permiten rectificar tantas veces al escritor hasta dejar el texto perfecto. Esto no lo puedes hacer cuando narras frente a un grupo de niños o de personas, adultas, da igual. El nivel de exigencias cuando narras oralmente, es otro. Por esto hay que prepararse muy bien (Del Amo, Monserrat, 1970:17)

Esto nos corrobora, lo que siempre hemos sabido por propia experiencia, no sólo es aplicar la técnica de la narración oral escénica, es el compromiso con el oficio artístico de contar cuentos y el respeto por el público a quien va dirigida cada presentación. En relación con este tema y su relación con la experiencia desarrollada en las bibliotecas, Montserrat del Amo, escribió el libro titulado *La hora del cuento*, publicado en 1964 por la Biblioteca Nacional de Madrid y reeditado posteriormente en la Biblioteca Virtual Cervantes. Este trabajo consiste en la revisión de las experiencias desarrolladas en las bibliotecas, a través de la narración de historias para niños y adultos, la animación a la lectura, el papel del narrador como promotor cultural y como pedagogo. Como la mayoría de las autoras pioneras revisadas, desarrolla su propuesta para la técnica de la narración de cuentos. Para Montserrat del Amo, como para otras narradoras y otros narradores contemporáneos, es muy importante la relación entre la narración oral y el conocimiento de la literatura escrita. Recomienda que no se improvise, que tampoco se escenifique excesivamente, que los grupos sean pequeños, que se intercale narración con lectura de poesías, y que también se introduzcan ciclos de narración, sobre todo para lectores de mayor edad.

Elena Fortún y Montserrat del Amo, formaron a la generación de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, que a su vez, incidieron en los narradores de los años setenta y se convirtieron en las pioneras reconocidas de la creación y el fortalecimiento de *La hora del cuento* en las escuelas y en las bibliotecas de España y, en el caso de Elena Fortún, también incidió en algunas experiencias latinoamericanas, en Argentina y en México.

72 |

Las españolas de la profesionalización en la narración oral escénica

En la década de los años 80 del siglo pasado y mientras se gestaba el movimiento de narración oral en diversos países de América Latina, aparecen en España, los primeros narradores orales profesionales, gente que en un principio combina el oficio de contar cuentos con otros oficios, pero que, poco a poco, y debido sobre todo a la creciente demanda y a la exigencia de un oficio en el que el repertorio debe renovarse rápidamente y que requiere de una férrea disciplina, acaban por dedicarse exclusivamente a contar cuentos. Son éstos los nuevos narradores orales, también llamados neos narradores o narradores urbanos, que pueblan en esta época, no sólo los caminos de España, sino que también se instalan en otros y muy variados caminos en América Latina.

En los años noventa aparece en España la segunda generación de narradores orales. Proliferan los talleres para enseñar a contar cuentos y van apareciendo espacios

y circuitos que dan cabida al cuento contado que, poco a poco se van consolidando. Por otro lado, el cuento sigue siendo un recurso demandado en la escuela y en la biblioteca. Aparecen los primeros festivales de narración oral, se instaura el *Maratón de los Cuentos* de la ciudad española de Guadalajara, coordinado por Blanca Calvo narradora oral y educadora, quien da vida a esta experiencia y aún la sigue dirigiendo desde hace 22 años.

Las narradoras orales, empiezan a tener presencia en otros espacios no convencionales; se comienza a contar en los cafés y en los bares de distintas ciudades de España. En esta época se creó la Cátedra Itinerante Iberoamericana de Narración Oral Escénica (CIINOE) fundada y presidida hasta el momento por el escritor cubano-español Francisco Garzón Céspedes. Sin embargo, la verdadera consolidación de la narración oral en España, tiene lugar en la primera década del siglo XXI. Surge además un importante apoyo para la divulgación de todas las actividades de narración oral, a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: se crean webs, blogs, asociaciones de narradores; revistas especializadas.

En este camino de profesionalización de las personas que se dedican a la narración oral escénica en España, la participación de las mujeres ha despuntado significativamente, no sólo en el ámbito del desarrollo cultural, o como alternativa recreativa o estrategia pedagógica; ha sido importante la participación de las mujeres en la narración oral escénica y es muy relevante el aporte que ellas realizan en investigaciones específicas sobre el área.

173

Ana Pelegrín: *La aventura de oír*

Una de las autoras que destaca por sus reflexiones importantes en el estudio de la narración oral y la literatura infantil en España es Ana Pelegrín (1938-2008), quien nació en Argentina, pero se instaló en España, donde profundiza en la investigación sobre la literatura infantil y las tradiciones populares en distintos lugares de España. Publicó en 1982 *La aventura de oír*, producto de una investigación de campo en la que estudia la experiencia de contar y escuchar cuentos, la autora trabaja otras expresiones de la literatura oral y de la literatura infantil, como la poesía, los juegos y las canciones infantiles. En esta misma línea de trabajo, publicó después en 1984, *Cada cual juegue su juego*, libro en el que retoma la experiencia narrativa, vinculándola con algunas estrategias y expresiones de tradición oral para estudiar entre otros aspectos, la función lúdica de la literatura, el placer de la lectura y el disfrute de la narración del cuento en la experiencia pedagógica. Ana Pelegrín también publicó *La flor de la maravilla* (1998). *Poesía oral, juegos y retahílas* (1999), entre otros trabajos de investigación.

Pelegrín investigó a los contadores de cuentos de diferentes generaciones y se detuvo en las experiencias de las narradoras orales tradicionales, búsqueda que inicia en su propio entorno familiar argentino, recogiendo las historias que contaban sus abuelas:

Recuerdo noches en que los abuelos, tíos, vecinos, viejos poblaron mi imaginación y mi memoria de cuentos, leyendas, canciones, oraciones... En el tumulto de voces, colores emociones, recuerdo la intensidad cuando la abuela Mamitay, comenzaba el relato. Antes de la palabra, sentados en pequeñas sillas de paja, apretados uno contra otros había una pequeña pausa... Ella nos miraba a todos, uno a uno le pertenecíamos, y luego aspiraba profundamente, tomaba aliento, se llenaba de hálitos, su voz se transformaba, todas las voces en su voz, alzándose o susurrando en la noche cálida del Sur... (Pelegrín, 1981: 66)

En su libro *La aventura de oír* (1982), se detiene especialmente en el significado que se le atribuye a la persona que cuenta, pero resalta el papel de la persona que escucha y su rol como interlocutora. En este mismo libro dedicó atención esmerada al papel fundamental que cumplen las mujeres narradoras orales tradicionales en sus comunidades. Nos detendremos en la leonesa Rafaela Crespo, narradora tradicional, a quien Pelegrín dedica un espacio relevante y quien ha estado presente como personaje, en la mayoría de los talleres que dictamos en Venezuela para formar a narradoras orales:

Llevados por el camino y la intuición, estábamos escuchando a Rafaela Crespo, setenta y cinco años, enjuta y frágil, pañuelo en la cabeza sujetando los años, fuertes manos labradoras, hilandera, anciana leonesa, sucinta y precisa, mirada inteligente y rápida. La mirada atraviesa siglos y se hunde en lejanías, nos transporta a otro horizonte, espacio-tiempo suspendido. Las manos quietas en el regazo...la palabra que nos está legando, donando, que los mares pone en calma y los vientos hace amainar, olvidar el camino de los caminantes... (Pelegrín, 1982: 69)

Ana Pelegrín, al hablar de Rafaela Crespo, habla sobre la vida de las mujeres que cuentan historias oralmente, afirma que son las dueñas del verdadero conocimiento, son ante todo, mujeres sabias:

En la tarde que está concluyendo, Rafaela ha imantado a todos los oyentes, crecida en el respeto y en la admiración de su gente. Su fuerza, el poder de su memoria, nos ha colmado; ella es el antiguo depositario, la guardadora, la que sabe. (Ibíd: 71)

Reflexiona sobre la grandeza de estas mujeres que cuentan historias, que son reconocidas por los jóvenes y adultos que forman parte de la comunidad, habla de estas mujeres que pueden reunir a mucha gente en torno a ellas para escuchar sus historias:

Al contar cuentos, la narradora se ha transformado. La mirada se detiene en cada uno, busca el diálogo en los ojos, sus manos señalan rutas, distancias formas, siguen al ritmo aligerado del cuerpo, de la voz que se ha impregnado de cercanías. En el cuento, entre pausas intencionadas, la palabra nos liga, nos implica, nos guiña, nos hace cómplice de uno u otro personaje, nos obliga a tomar partido. (Ibíd.: 73)

Al mismo tiempo, la autora, nos habla esencialmente de la soledad y el aislamiento que la rutina les confiere a las mujeres en el quehacer de cada día, rutina y soledad, que arrojan especialmente a las adultas mayores, incluyendo a las narradoras orales:

Y ahora que nos vamos disgregando, que cada uno va vuelve a su día tras día, que el círculo mágico se ha roto y el tiempo no está detenido, que la palabra se repliega, Rafaela queda súbitamente frágil, abuela cotidiana, las manos en el regazo, callejuela terrosa, soledad en la penumbra de la noche que inicia, portal de adobe. (Ibíd.: 78)

| 75

La experiencia de la soledad, que por otra parte colocamos en paréntesis, pues si bien es cierto que no estamos descubriendo, ni diciendo nada extraordinario cuando hablamos sobre del abandono que sufren las mujeres y los hombres mayores, también es verdad que cuando se posee el tesoro de la sabiduría, el sentido y el valor del conocimiento, que no necesariamente, tienen que ser académicos, esta soledad es acompañada por estas historias, por esa creatividad, por la imaginación y el poder de la palabra que rompe todas las barreras y que trasciende todo tiempo y espacio.

Por otra parte, Ana Pelegrín se dedicó al estudio del romancero español. En su libro *La Flor de la maravilla* (1996) concentra especial atención a las rimas y los juegos infantiles. Resalta en su estudio la narratividad presente en esta poesía y se detiene particularmente en el romancero de tradición oral infantil y en algunos temas que las niñas adoptaron en los juegos de corro y en los que aprendieron en la transmisión oral familiar en reuniones vecinales y fiestas comunitarias. Pelegrín reflexiona sobre algunos aspectos considerados como temas tabú,

incluyendo el amor, el adulterio, y entre otros temas, comenta sobre las versiones que disfrazan estos temas:

la niña perseguida por el acoso paterno-filial, que plantea inesperadas reacciones de los adultos, el de la censura literaria en romances retocados, como en el caso de la versión de Delgadina que plantea la cruel resolución del padre de encerrar a la hija sin pan ni agua, por no aceptar la decisión paterna explícita en las palabras.- “has de ser mi enamorada”, que desaparece en versiones retocadas. (Pelegrín, 1996: 11)

76 | Plantea Pelegrín que las niñas en la tradición familiar, en el espacio escolar y en los espacios de juegos, solían heredar la voz del romancero, ya sea en el ámbito cerrado y doméstico, o en los ámbitos públicos, en las ruedas callejeras en verano. Apunta hacia algunas reflexiones que exploran la posición de las niñas y las mujeres en la sociedad, más allá de los estudios y la crítica literaria o del análisis de la literatura infantil. Dice que el personaje de la mujer-niña explora en el romancero el sitio que le depara la sociedad, “el aprendizaje de la condición femenina”. Se plantea que los temas que aparecen en el romancero, responden a la realidad de la mujer en el entorno familiar tradicional y persuasivamente plantea la pregunta si este fenómeno responde sólo a la sociedad tradicional. En su análisis sobre el romancero español, Ana Pelegrín deja claro su interés en los temas en los cuales se percibe la discriminación hacia las mujeres y las niñas, la presencia del patriarcado en la relación de las niñas y la autoridad paterna, el acoso paterno, el castigo al requerimiento rechazado en romances como *Delgadina*, *Santa Catalina*. Tal como lo refiere en las siguientes líneas:

Los temas de estos romances aluden a temores a la soledad, al abandono, al amor y a la muerte. A través de estas historias las niñas comienzan a reconocer la otra medida del deseo inconsciente, el arduo camino del crecimiento, la dura tarea de conquistar su lugar en la realidad. Tal vez, el romance-corro de las niñas reclame en su especificidad esta libertad de la mirada para enlazar con su palabra profunda, con “la otra” historia que las niñas perciben como parte de una vida. (Ibíd: 263)

Es importante destacar que Ana Pelegrín, nunca dejó de relacionar estas expresiones del Romancero Español, con la experiencia de la narrativa oral y con su presencia en la experiencia lúdica, que formaron parte del recreo escolar y de otras expresiones y divertimentos de niñas y niños en las épocas que estudió.

Marina Sanfilippo: cuenta e investiga el oficio de narrar escénicamente

En España existe un importante movimiento de narradoras y narradores orales, que no sólo ejercen este oficio artístico, sino que también se han dedicado a estudiarlo a través de diferentes miradas; una de estas miradas, es la de género y una de las más destacadas en este sentido es Marina Sanfilippo, narradora oral escénica con muchos años de experiencia, fundadora del Grupo *Trécola*. Es catedrática de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). En 2007 se publicó su tesis doctoral, titulada *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* que constituye un estudio del resurgimiento del oficio de la narración oral en España y su comparación con lo sucedido en Italia. Estudia la historia de la narración oral y destaca las características y tendencias de la narración oral en la experiencia contemporánea en algunos países de Europa y por otra parte, este trabajo se ha constituido en un referente muy importante para quienes estudiamos el fenómeno de la narración oral, no sólo en Europa, sino también en América Latina.

Afirma Sanfilippo que en Italia, la narración oral es una práctica realizada por artistas teatrales, es más, según algunos críticos representa un auténtico género teatral dentro del teatro italiano contemporáneo. Plantea que el tipo de trabajo desarrollado por los nuevos narradores españoles coincide en amplia medida con las propuestas de los conteurs franceses y de los cuenteros latinoamericanos y afirma que el concepto de narrador oral es un concepto genérico, pues va desde el artista teatral hasta la abuelita que cuenta a sus nietos. Afirma que «la narración oral está inscrita en el destino biológico de cada persona que teje en ella la trama de la vida, y, por lo tanto, parece destinada a acompañar a la humanidad en distintas épocas y contextos» (Sanfilippo, 2005:17).

Marina Sanfilippo establece que la proporción entre hombres y mujeres que narran en España en ese momento (2005) es muy dispar, predominan la participación de los hombres, y así mismo, los intereses que han acercado a la narración oral a las narradoras y los narradores españoles han sido muy dispares. Entre ellos encuentra, en primer lugar y en igualdad de condiciones, lo que ella considera las dos almas de la narración: el teatro y la literatura, seguidos por el interés en la animación a la lectura y el folklore. Dice que algunos narradores también indican entre sus motivaciones, su vocación pedagógica, la animación sociocultural y el interés por la comunicación.

Señala que, en los talleres de formación, la presencia femenina es mayoritaria y sigue siéndolo entre los narradores amateurs, pero, en cuanto el nivel profesional se consolida, la proporción entre géneros se invierte, como, por otro lado, se observa en muchos ámbitos artísticos o profesionales de la España actual,

por lo que los narradores hombres suelen ser los que tienen mayor visibilidad y posibilidades de trabajo. Importante es destacar que España es uno de los países que en la actualidad, los narradores orales escénicos pueden vivir de este oficio, así como en algunos países de América Latina, como en México y Argentina, lo que no ocurre en Venezuela, en donde la mayoría de las y los narradores orales deben compartir este oficio artístico con otras actividades para vivir.

En otro artículo sobre *El narrador oral y su repertorio* (2007), Marina Sanfilippo resalta entre otros aspectos, la participación de las mujeres narradoras en diferentes culturas. Uno de los aportes significativos de este trabajo, es que Sanfilippo plantea que el sexo femenino hace siglos era considerado como el mejor transmisor de la tradición oral y coincide con Ana Pelegrín en la importancia de las narradoras orales tradicionales, que lograban reunir en torno a ellas, personas de diferentes edades, en sus lugares de origen y destaca el papel de las narradoras ancianas, consideradas como consejeras, como mujeres sabias; aspecto en el que coincidimos, no sólo como investigadoras, sino también como mujeres que compartimos la experiencia de investigación de campo y de la narración oral escénica con perspectivas de género y hemos conocido a otras mujeres que se dedican a la narración oral tradicional y cuando cuentan, por lo general comentan sobre aspectos concretos vinculadas con sus propias experiencias, o comentan sobre lo que quiere decir el contenido del relato, lo que hacen espontáneamente. Esto, en cierta forma, crea un espacio en el que estas mujeres son reconocidas como consejeras, como “las que saben”.

78 |

Con respecto a la ola de nuevos narradores en la década de los 80, Sanfilippo, encuentra otras características a nivel del estudio de género y que nos refuerzan los estereotipos presentes en todas las áreas de desarrollo sociocultural: en algunos países la dicotomía público-hombre/ privado-mujer sigue influyendo al momento de narrar. Explica por ejemplo, que en Italia y España los hombres tienen mayor posibilidad de visibilidad que las mujeres al momento de narrar.

Sanfilippo también nos habla sobre otras diferencias entre los narradores tradicionales y los nuevos narradores orales. Explica por un lado que los narradores actuales no reciben “naturalmente” sus recursos de la cadena de transmisión oral, sino que se forman en talleres. Por otra parte, afirma que mientras que el contacto con los libros en el mundo de la narración tradicional era considerado impropio, en la ola de actuales narradores, se considera esencial el contacto con los mismos, lo que amplía y varía su repertorio y profundiza la relación con la literatura escrita.

Otro aporte relevante de Marina Sanfilippo, en el estudio de la participación de las mujeres en la narración oral escénica, es la creación y coordinación de la Primera Jornada Internacional *Tomo la Palabra. Mujeres, Voz y Narración Oral*, realizada

en octubre de 2014. El producto final de estas jornadas, quedó reflejado en el libro *Mujeres de palabra*, publicado en 2017 y cuya dirección, también estuvo bajo la responsabilidad de Marina Sanfilippo.

Estrella Ortiz, la bruja *Rotundifolia*

*Me quedo con la bruja que dirige mi vida todos los días,
Me quedo con mi ser intuitivo y con mis sueños premonitorios
Me quedo con las brujas de Salem, sacrificadas
en todas las ocasiones en las que no soy comprendida
y no soy capaz de comprender a las demás.
Me quedo con los sortilegios, con las infusiones.
Me quedo con todos y cada uno de mis despojos.
(IZA, Todas ellas me habitan, 2008)*

Estrella Ortiz nació en el año 1959. Es educadora, actriz, escritora y narradora oral escénica. Desde el año 1992, forma parte de una experiencia que se desarrolla en la ciudad de Guadalajara en España, donde ha creado un personaje a través del cual realiza actividades en las bibliotecas públicas y participa en el festival anual que se realiza en verano en esta ciudad. Este personaje es la bruja *Rotundifolia*. Estrella Ortiz, busca la ayuda de un personaje fantástico, alguien que pueda hacer de mediadora entre ella y los niños y niñas en su trabajo como animadora a la lectura en las bibliotecas. Fue así como *Rotundifolia* comenzó a narrar historias. Desde entonces, han pasado algo más de veinte años. A fuerza de responderse a diversas interrogantes y siempre atenta para reflexionar sobre su propio quehacer, Estrella Ortiz expone lo que ha representado este personaje para ella:

Quando inicié el trabajo yo no conocía la literatura infantil sino a través de mis propias lecturas. La elección de una bruja no recuerdo cómo fue. Pero me alegra comprobar que tal vez volvería a elegirla como personaje. Entonces la idea de una bruja me gustaba porque en sí misma era una contradicción, ya que es costumbre que estos personajes odien a los niños y les hagan daño. Resultaba atractivo para mí hacer una bruja buena (como la de la canción) por lo que había en ello de ruptura de esquemas y más cuando el estado de ánimo que sugiere una bruja es el miedo. El reto era ir del miedo al cariño. (Ortiz, 2008: 21)

Estrella Ortiz, se plantea la creación de un personaje que rompa los estereotipos establecidos socioculturalmente, se propone la creación de una bruja diferente. Vale recordar también en esta oportunidad, que, Agustín Goytisolo se plantea un mundo al revés en su poema: Érase una vez un lobito bueno/ al que maltrataban todos los corderos

Y había también un príncipe malo/ una bruja hermosa y un pirata honrado/Todas estas cosas, había una vez/cuando yo soñaba un mundo al revés/ (Goytisolo, 1983: 10)

No sabemos si Ortiz, lo asume con la misma intencionalidad de Goytisolo, pero sí se plantea darle una vida distinta a las brujas sempiternamente rechazadas, cuestionadas, por adelantarse al mundo de la ciencia y de la medicina, por ejercer su poder y demostrar conocimiento, por enfrentarse al patriarcado. En este sentido, vale recordar que miles de mujeres fueron víctimas de un genocidio en Europa y Estados Unidos durante los siglos XVI y XVII, acusadas de brujería. Las brujas obviamente, no han pasado a la historia por su valor, independencia y sabiduría, sino como un ícono de maldad y terror y así han formado parte de los relatos para niñas y niños, de producciones cinematográficas, y de las leyendas, que todavía se transmiten.

Afirman Sandra Gilbert y Susan Gubar que mencionar a las brujas es recordar la asociación que hace el patriarcado entre las mujeres creativas y los monstruos: “al proyectar su ira y malestar en figuras terroríficas, creando dobles para sí mismas, las escritoras están identificando y revisando las autodefiniciones que les ha impuesto la cultura patriarcal” (Gilbert y Gubar, 1998: 72). Afirman que todas las autoras de los siglos XIX y XX evocan al monstruo femenino en virtud de su identificación con él. Explican que “la bruja-monstruo-loca”, se vuelve una encarnación crucial del yo de la escritora, (válido también para nosotras como narradoras orales) porque esto ha sido internalizado en su interioridad, a través de los estereotipos de la cultura patriarcal:

Desde un punto de vista masculino, las mujeres que rechazan los silencios sumisos de la vida doméstica, han sido consideradas objetos terribles: gorgonas, sirenas, escilas, serpientes, lamias, madres de la muerte o diosas de la noche. Pero desde el punto de vista femenino, la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia (Gilbert y Gubar, 1998: 77)

La mujer bruja, la mujer monstruo, subvierte el mandato patriarcal, tiene conciencia de su derecho al acceso a la palabra. En el caso de la bruja *Rotundifolia*, que asume el reto de ir del miedo al cariño, se acerca de manera diferente al público de niñas y niños y, probablemente, de adultos también. Y se lograrán momentos de empatía, pero más allá de transformar el miedo en afecto. Lo más relevante para nosotras en esta experiencia, es poder romper los paradigmas y los estereotipos de género y sí, claro está, poner este mundo del revés, como proponía Goytisolo.

El feminismo, sobre todo desde los años 60, ha rescatado el personaje de la bruja, convirtiéndola en una figura en la que se reconocen los saberes de las mujeres. En el caso del personaje de Estrella Ortiz, con el paso del tiempo, *Rotundifolia*

como concepción y como personaje fue cambiando; ha transformado las historias para contar, ha cambiado de trajes, ha cambiado su justificación de por qué estar en ese momento contando. Dice:

Jugando a justificar esa transformación pienso: las cosas nunca son solo buenas o solo malas ¿Por qué una bruja ha de ser mala si las hadas no siempre son buenas? El mundo de las hadas es el mundo de la vida. Las hadas son multiformes y caprichosas. Ellas mismas no están libres de la volubilidad del tiempo. Participan del cambio permanente y eterno de las cosas. El hada del verano es alegre y soñadora y el hada del invierno es reservada, reflexiva o triste y a veces tiene mal humor. Por eso cualquier hada que se enfada o se llena de melancolía, en sus actos puede ser una bruja. Entonces, ¿Por qué no retornar al origen de la bondad de las cosas? Toda bruja en un principio ha sido hada. Es cuestión de encontrar el camino. Y Rotundifolia gracias a los cuentos y los niños y las niñas, lo está encontrando. (Ortiz, 2008: 33)

Al igual que Ortiz, otras narradoras orales escénicas y escritoras, no sólo en el área de la literatura infantil, sino también en otras expresiones artísticas como el teatro, el cine y la narración oral escénica, entre otros ficios artísticos, han creado personajes de brujas con características diferentes al estereotipo de las mujeres de aspecto repulsivo, de uñas sucias y alargadas, son mujeres que transforman la realidad, a partir de sus aportes.

| 81

Otras narradoras y otras “brujas”

Elena Gianini Belotti, a finales de los años sesenta creó una colección de cuentos que convertían a algunos de los personajes clásicos de la literatura infantil, como Blanca Nieves, Cenicienta y Caperucita, en mujeres guerreras que luchaban por su independencia económica y emocional. Y por otra parte, Gianini, también se refiere a las hadas, personajes tan trabajados desde la crítica literaria, desde la psicología, el psicoanálisis y los estudios culturales. La autora convirtió en sus cuentos, a las hadas madrinas en educadoras y aliadas que no sólo se convertían en modelos a seguir, sino que eran empáticas y solidarias con las jóvenes que se rebelaban a seguir buscando príncipes azules después de muchos fracasos y que padecían las consecuencias de estos fracasos, como el aislamiento, la pérdida de muchos amigos, cancelación o suspensión indefinida de sus proyectos de vida.

Más adelante a partir de los aportes de Adela Turín, desde los años setenta, con la creación de un conjunto de cuentos a favor de las niñas y por la equidad de género,

como *Arturo y Clementina*, *Rosa Caramelo*, *Cañones y Manzanas*, *Una feliz catástrofe*, *Historia de los bonobos con gafas*, entre otros cuentos, se sentaron bases importantes para la revisión de los estereotipos sexistas en la literatura infantil y la creación de relatos diferentes que tuvieron y siguen teniendo una gran influencia en las mujeres implicadas en la lucha por la igualdad, así como en las escritoras sensibilizadas y comprometidas con este tema.

Un caso emblemático en España en este sentido es el de la escritora Nunila López Salamero y la ilustradora Myriam Cameros Sierra, autoras del cuento *La cenicienta que no quería comer perdices*, publicado en el año 2009 y que nos presentan una cenicienta rebelde, que se descubre a sí misma, que se cansa de su príncipe azul, de la vida doméstica y de las zapatillas elegantes e incómodas, los que cambia por unos tenis. Esta cenicienta se consigue con un grupo de amigas contemporáneas que tratan de convencerla sobre las bondades de estar casada con un príncipe, con la dicha que tiene de tenerlo, algunas la critican y le dicen que es una desagradecida por no valorar a su príncipe azul. Pero esta cenicienta moderna, también tiene su hada madrina y se llama Basta: "He de contaros que las hadas son gorditas, peludas y morenas, que están dentro de nosotras y aparecen cuando dices basta" (López y Camero, 2009:17). En este relato, como en los cuentos de Gianini y Turín, se transforman estos personajes de las hadas y de las brujas, se rompen los estereotipos que se han transmitido por siglos de generación en generación. Se les da autonomía e independencia, como la cenicienta que no quería comer perdices, que finalmente:

... le dio por reírse de sí misma, de lo inocente que había sido pensando que un príncipe la salvaría. Después de años viviendo con uno, se dio cuenta que los príncipes no te salvan, tampoco los camioneros, ni los disyoqueis, ni los pasteleros... Dejó de sentirse culpable, se perdonó y se dio cuenta que la única capaz de salvarte eres tú misma (Ibíd. 21)

Este personaje, no sólo se independiza, sino que se dedica a la danza y se convierte en empresaria; igualmente le da herramientas a otros personajes de otros cuentos clásicos de la literatura infantil:

Y así fue como encontró el camino de la transformación de otros seres: a la roncita presumida que ha empezado a engordar y ahora liga más... La bella durmiente y Blanca Nieves que se están despertando (desintoxicándose del prozac)... Pinocho que está harto de sus mentiras y sabe que necesita la verdad y el hombre de hojalata que llorando, llorando encontró su corazón (Id.)

Aunque Nunila López Salamero y Myriam Cameros Sierra, son más reconocidas como escritoras que como narradoras orales, como estas “estas locas del desván” que rompen los paradigmas de género, también cuentan cuentos escénicamente y forman parte de diferentes agrupaciones que luchan contra la violencia hacia las mujeres; es decir, forman parte de la legión de brujas, de demonias contemporáneas, insumisas, beligerantes y creativas.

Otras narradoras y escritoras españolas como Estela Moreno Bermúdez y Gemma Sánchez, autoras de los cuentos *Pepuka y el monstruo que se llevó su sonrisa* (2017) y *La garza y el pez dorado* (2017) respectivamente, abordan el tema de la violencia de género y han llevado sus respectivas experiencias por distintos espacios educativos y culturales en España y se han convertido en referencias significativas para abordar el tema, desde la literatura infantil, no sólo en España, sino también en América Latina.

Es importante mencionar que en octubre del año 2014, tuvo lugar en Madrid, el Primer Encuentro de mujeres narradoras orales, que llevó por nombre *I Jornadas Internacionales: Tomo la palabra. Mujeres, voz y narración oral*, en cuyas discusiones presentaron las tendencias de las mujeres a este oficio artístico en el siglo XXI. Ellas hablaron de su preocupación por el estudio de la narración oral escénica, basada en la necesidad de buscar referentes femeninos importantes, en la búsqueda del espacio vital desde dónde cuentan las mujeres, entre otros interesantes temas con enfoque de género y perspectivas feministas.

| 83

Lo más relevante en estas narradoras escénicas españolas en este proceso de profesionalización, es su reconocimiento como mujeres creadoras en el oficio artístico de narrar cuentos y sus reflexiones para la visibilización y la proyección de las mujeres en este oficio y en la sociedad, en el ámbito cultural y en la experiencia académica. Esto representa el posicionamiento de la narración oral escénica por parte de las mujeres, el compromiso con el oficio artístico de contar cuentos. Como mujeres asumen el derecho del acceso a la palabra, para profundizar su participación en los espacios públicos, superando los ámbitos privados del hogar, del pre escolar, o de la reunión entre amigos.

Como dice Amelia Valcárcel, *Hestia* ha sido destronada, pese a que sigue teniendo relevancia social: “El poder de Hestia es un poder ilegítimo porque es mudo, en estos tiempos en los que legitimidad y argumentación van juntos” (Valcárcel, 1994: 122)

En la experiencia de las narradoras escénicas de España como en otras latitudes, bien sabemos que todavía tenemos que andar y desandar muchos caminos para ser reconocidas como artistas en este oficio y para hacer valer nuestras propuestas temáticas, en España y en todos los países del mundo y en este sentido, todas, realizamos esfuerzos significativos.

Referencias

- AMO, Montserrat del. (1970). *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura. Breviarios de la Biblioteca Pública Municipal.
- ATIENZAR GARCÍA, María del Carmen (2017) La narradora oral en su contexto: memoria, tradición y arte narrativo. En: *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid. www.uned.es/publicaciones (Consultada el 19 de octubre de 2017)
- FORTÚN, Elena (1942) *Celia lo que dice*. En: <https://libros-gratis.com/ebooks/celia-lo-que-dice-elena-fortun/> (Consultada el 11 de noviembre de 2017)
- (1958/2008) *El arte de contar cuentos a los niños*, Sevilla. Ediciones Espuela de Plata. Disponible en: <https://espapdf.net/book/celia-lo-que-dice/> (Consultada el 16 de noviembre de 2017)
- GIANINI BELOTTI, Elena (1978/1992) *A favor de las niñas*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- (1995) *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid. Editorial horas y Horas
- GILBERT, Sandra y GUBER, Susana (1984/1998) *La Loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del Siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.
- LÓPEZ SALAMERA, Nunila (2009) *La cenicienta que no quería comer perdices*. Madrid. Editorial Madreselva. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/lacenicentaquenoqueriacomerperdices.pdf> (Consultada el 24 de abril de 2017)
- MARTÍN GAITE, Carmen (1993) *Lo que Celia dijo*. En: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/577.pdf> (Consultada el 13 de octubre de 2016)
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1943/1975): *Poesía Juglaresca y Juglares. Aspectos de la Historia literaria y cultural de España*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Colección Austral.
- ORTIZ, Estrella (2010) *El hilo de la memoria* Conferencia preparada para el XI Encontro de Literatura Infante - Juvenil Caminhos de Lectura, celebrado en Pombal (Portugal) <http://www.estrellaortiz.com/index.php/publicaciones/conferencias/20-cuentocomunicacion>, (Consulta 2 de julio, 2014)
- (2008) *Contar con los cuentos*, Palabras del Candil, Cabanillas del
- PELEGRÍN, Ana (1993). *La Aventura de Oír. Cuentos y Memorias de Tradición Oral*. Madrid: Editorial Cincel.

- _____ (1998) *La flor de la maravilla*. Madrid: Editorial Cincel
- SANFILIPPO (2007) *El narrador oral y su repertorio*. Madrid. En: file:///C:/Users/Isabel/Downloads/el-narrador-oral-y-su-repertorio-tradicin-y-actualidad-0%20(1).pdf (Consultada el 7 de septiembre de 2012)
- (2007) *El renacimiento de la narración oral en España y en Italia* <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf> (Consultada el 11 de septiembre de 2013)
- (2008): *La narración oral y sus nuevas manifestaciones. Los casos de Italia y España*. Madrid. Universidad Nacional a Distancia UNED. Disponible en: file:///C:/Users/Isabel/Downloads/298-1089-1-PB.pdf (Consultada el 19 de enero de 2015)
- SIVIERO, Donatella (2012) *Mujeres y juglaría en la Edad Media Hispánica: Algunos Aspectos*. *Medievalia*, 15 (2012), 127- 142.
- TURÍN, Adela (1976) *Arturo y Clementina*. Editorial Lumen. Disponible en: http://carei.es/wp-content/uploads/arturo_clementinal.pdf (Consultada el 11 de noviembre de 2015)
- (1978) *Rosa Caramelo*. Editorial Kalandraka Disponible en: <https://www.suteba.org.ar/download/material-para-trabajarda-internacional-de-la-mujer-trabajadora-52234.pdf>
- VALCÁRCEL, Amelia (1994) *Sexo y poder. Sobre "mujer y poder"* Bogotá. Anthropos
- ZERPA ALBORNOZ, Isabel (2013) *Mujeres que cuentan y escuchan cuentos*. *Revista venezolana de Estudios de la Mujer*, Volumen 17, No 39 (julio/diciembre)
- (2012) *La Experiencia De Narración Oral: Un Espacio para profundizar procesos identitarios con perspectivas de género en el CEM-UCV*. En: *DIRE*. No.3 Universidad de Limoges. Francia. Disponible en: <http://epublictions.unilim.fr/revues/dire>
- (2012) *Cuentos del Jardín del Unicornio*. Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- (2018) *Participación de las mujeres en la narración oral escénica en Venezuela*. Trabajo de grado para optar al título de Doctora en Humanidades. Dirección de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, Caracas Universidad Central de Venezuela.