LA *ACTIO* EN LA NARRATIVA ORAL LITERARIA

Ulpiano Lada Ferreras
Universidad de Alicante

1. La *actio*

La Retórica, en su doble vertiente de arte y ciencia, ofrece desde la Antigüedad clásica, siguiendo el punto de vista propuesto por el profesor Albaladejo, una completa sistematización del discurso persuasivo, tanto en el nivel de estructuración interna, de carácter textual, como en el nivel de estructuración externa, de naturaleza semántico extensional y contextual-pragmática, lo que permite establecer una diferenciación metodológica entre el hecho retórico y el texto retórico. El hecho retórico engloba todo el proceso comunicativo, incluido el texto retórico, junto con el emisor, el destinatario, el referente del texto retórico y el contexto en el que se desenvuelve, todo ello dotado de un claro contenido contextual-pragmático; por su parte el texto retórico, elemento central del hecho retórico, está constituido por la plasmación lingüística que lleva a cabo el emisor del discurso, de naturaleza inequívocamente textual (Albaladejo Mayordomo, 1989: 43-44 y 63).

Las operaciones retóricas (*partes artis*) pueden ser relacionadas con la distinción establecida entre el hecho retórico y el texto retórico; así la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* conforman el texto retórico y por ello reciben el nombre de operaciones constituyentes de discurso, mientras que la *memoria* y la *actio* pertenecen al nivel contextual-pragmático del hecho retórico y se integran, en principio, dentro de las operaciones no constituyentes de discurso (Albaladejo Mayordomo, 1989: 57-58; Gómez Alonso, 1997: 132), junto con una sexta operación retórica, la *intellectio* (Chico Rico, 1989: 47-55). Por tanto, *memoria*, *actio* e *intellectio*, operaciones no constituyentes de discurso, están situadas en el espacio pragmático del hecho retórico, mientras que las operaciones constituyentes de discurso, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, se integran en el hecho retórico a través del texto y de su referente (Albaladejo Mayordomo, 1989: 59-64).

La operación retórica considerada no constituyente de discurso, la *actio* o *pronuntiatio* (*hypókrisis*), consiste en la actualización del texto retórico frente a un público, activando y culminando el proceso comunicativo entre el emisor y el receptor, el orador y su público. Esta operación supone, fundamentalmente, el empleo por parte del orador de la voz y el gesto, lo que es puesto de relieve respectivamente por los términos *pronuntiatio* y *actio* (Marimón Llorca, 1998: 652 y 658).

El sistema retórico que se ha ido conformando a lo largo de la historia (*Rhetorica recepta*) ha sufrido considerables modificaciones, concediendo distinto valor a sus

componentes en función de las épocas[1]. La *actio* aparece en las retóricas clásicas y su importancia es reconocida por Aristóteles, Demóstenes, Teofrasto, Plocio Galo, el autor de la *Retórica a Herenio*, Cicerón, Quintiliano, Fortunaciano, Sulpicio Víctor o Marciano, si bien en muchas ocasiones los mismos teóricos reconocen la falta de una adecuada sistematización de la materia. A lo largo de la Edad Media parece decaer su importancia frente a otras operaciones, aunque no deja de ser estudiada ni dentro de las *artes praedicandi*, como demuestran las obras de Tomás de Salisbury o Tomás Waleys, ni dentro de las *artes poeticae*, como es el caso de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf[2] (Albaladejo Mayordomo, 1989: 170). Durante el Renacimiento y el Barroco la *actio* tiene un desarrollo importante dentro de la oratoria eclesiástica, hasta el punto de que el profesor García Berrio relaciona este tipo de oratoria con las representaciones teatrales del momento[3] (García Berrio, 1980: 132-133).

2. La narrativa oral literaria

Por narrativa oral literaria entendemos las obras que socialmente se consideran literatura oral narrativa de carácter breve (denominadas de forma habitual «cuentos», con el adjetivo «tradicional», «popular», «oral», etc.), que pueden ser definidas, en una primera aproximación, como obras de carácter literario cuyo discurso es narrativo oral, y cuya actualización se lleva a cabo mediante la representación.

La narrativa oral literaria se puede individualizar frente a otros géneros literarios, tanto en lo relativo a sus rasgos formales como por la naturaleza del proceso semiótico comunicativo. La originalidad de este género literario radica en el hecho de que comparte características de la narración (el discurso), junto a otras específicas del teatro (la representación, es decir, su actualización), además de aquellas características que le son propias. Entre estas últimas podemos citar la naturaleza oral, que no sólo caracteriza a este género literario sino que además está en su origen, pues surge como texto oral, frente a la narración e incluso al teatro, que se originan como texto escrito.

---

[1] En este trabajo nos ocupamos exclusivamente de autores y obras pertenecientes al período clásico greco-romano, la Edad Media, y los siglos XVI y XVII.

[2] Ana M.ª Calvo Revilla destaca el surgimiento de una manifestación de *actio* en este período: «La Edad Media será testigo de la aparición de un nuevo tipo de *actio*, una forma espontánea de comunicar mensajes oralmente y que constituirá su arte propio y genuino, con unos criterios de mayor libertad, al margen de tanta teorización, que será la precedente de los juglares» (Calvo Revilla, 2000, II: 610).

[3] A modo de ejemplificación reproducimos la siguiente cita de José Alcázar en su *Ortografía castellana* de finales del siglo XVII: «Arias fue gran representante. Tenía la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva. Dijera lo que dijera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano la musa. Concurrían a oírle excelentísimos predicadores para aprender la perfección de la pronunciación y la dicción» (Alcázar, 1972: 335).

En el caso del teatro encontramos generalmente un diálogo que está destinado a ser escenificado, puesto que virtualmente incluye una representación; el relato tradicional no incluye virtualmente una representación porque es en sí mismo representación. La narrativa oral sólo puede desarrollarse en un tiempo rigurosamente presente, como el teatro (aunque el discurso adopte un tiempo pasado), pero sin límites espaciales ni temporales, ni de construcción imaginaria, como sucede en la novela, al estar el mundo ficcional mediatizado por la figura textual del narrador, en este caso un narrador omnisciente, propio del relato no-focalizado o heterodiegético. Si en la lírica y en la narrativa el proceso de comunicación acaba en la lectura, y en el drama se prolonga en la representación, en la narrativa oral el proceso de comunicación se constituye en la representación. A diferencia de la obra dramática, en que la lectura y la representación son dos fases sucesivas de un proceso de comunicación único, en la narrativa oral hay una única fase en donde se completa el proceso comunicativo, que es en la actualización del relato; si bien, circunstancialmente, puede llegar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso como en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito. Aunque sobre este aspecto concreto conviene señalar que en la mayoría de colecciones de relatos tomados de la tradición oral no suelen aparecer indicaciones explícitas referentes a los signos paraverbales, quinésicos o proxémicos, limitando el texto escrito al discurso lingüístico y, en consecuencia, adquiere un papel muy destacado la cooperación del receptor a través de su imaginación.

Estos hechos condicionan notablemente no sólo la creación y recepción de la narrativa oral sino todo su proceso semiótico. La narrativa oral, en suma, además de las características propias derivadas de la oralidad, aúna elementos de la obra dramática representada, como el lenguaje directo o la presencia efectiva del público (actante envolvente), con otros que son propios de la narración, como la figura del narrador (Lada Ferreras, 2002:122-124)

3. La *actio* en la narrativa oral literaria

La evidente relación que existe entre la comunicación dramática y la comunicación retórica aparece ya en la *Retórica* de Aristóteles, quien emplea para referirse a la *actio* el término *hypókrisis*, es decir, representación teatral; así señala que:

> «En tercer lugar, —cosa que es potencialmente importantísima y de la que, sin embargo, no nos hemos ocupado todavía— aquello que concierne a la representación. Ésta, en efecto, se ha desarrollado tarde incluso en la tragedia y en la recitación épica, ya que, en un principio, eran los propios poetas quienes representaban las tragedias. Pero es ciertamente claro que también en la retórica se da esto mismo, igual que en poética [...] Pero el caso es que esta "representación

oratoria" tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral» (Aristóteles, 2000: 346-347 y 349).

También Cicerón en el libro III de su obra *De oratore* destaca los elementos teatrales del discurso retórico:

> «Y tan cierto es que con ese patetismo en la mirada, la voz y el gesto pronunciaba sus discursos que ni aun sus adversarios podían reprimir las lágrimas. Y digo esto porque los oradores, que son los actores de la realidad misma, les dejaron a los demás este campo en su totalidad, y sus imitadores, los histriones, lo ocuparon» (Cicerón, 2002: 483).

Quintiliano, igualmente, en las *Institutionis oratoriae* pone de relieve, a este respecto que:

> «De ejemplo nos sirven también los actores en las escenas de teatro, que tan gran encanto comunican de una parte a los mejores poetas, que unas mismas cosas nos deleitan incomparablemente más oídas que cuando las leemos y, por otra parte, cautivan nuestros oídos aun para pasajes muy corrientes de la vida, de suerte que éstos, para los que no hay lugar en los anaqueles de las Bibliotecas, lo encuentran hasta frecuentemente en los teatros» (Quintiliano de Calahorra, iv, 1997: 209).

Demetrio, por su parte, en la obra titulada *Sobre el estilo* señala lo siguiente a propósito de la oratoria judicial:

> «Un estilo suelto es más apropiado, sin duda, a la oratoria forense; ésta se llama también teatral, pues la estructura suelta mueve a la representación» (Demetrio, 1979: 88-89).

Ya en la Edad Media, Godofredo de Vinsauf nos instruye sobre cómo se debe llevar a cabo la *pronuntiatio* en un discurso:

> «La ira, estirpe de la llama y madre de la cólera [...] Si haces este personaje, ¿cómo te comportarás cuando declames? Simularás verdaderos enfados, sin estar furioso» (Calvo Revilla, 2000, II: 372).

Pero en general, estos autores insisten en la moderación de los oradores a la hora de poner en práctica los distintos recursos escénicos.

En cambio, no contamos con referencias que pongan de manifiesto la relación existente entre la narrativa oral y la representación dramática. De hecho, apenas existen datos sobre los relatos orales fuera de los habituales comentarios en los que se reprueban y menosprecian, como hace Platón en la *República*, al señalar que:

> «De modo que, o bien me dejas hablar como quiero, o bien, si quieres preguntar, pregunta, y yo te diré "está bien" —como a las viejas que cuentan leyendas—, asintiendo o disintiendo con la cabeza» (Platón, 2000a: 96).

Y también en el diálogo titulado *Gorgias*, en donde se pone en boca de Sócrates la siguiente afirmación:

> «Quizá esto te parece un mito, a modo de cuento de vieja, y lo desprecias» (Platón, 2000b: 144).

San Pablo, en la primera epístola a Timoteo muestra en claro rechazo a los relatos procedentes de la tradición oral:

> «Si tu enseñas estas cosas a los hermanos, serás un buen ministro de Cristo Jesús, alimentado con las palabras de la fe y de la buena doctrina que has seguido fielmente. Rechaza, en cambio, las fábulas profanas y los cuentos de viejas» (1 Tim 4, 6).

En Quintiliano encontramos la misma idea de censura hacia las narraciones orales:

> «Pues quien se pone a resolver todas las hojas de un libro, aun aquellas que no merezcan ser leídas, puede también aplicar su esfuerzo a cuentos de viejas» (Quintiliano de Calahorra, i, 1997: 129).

Aunque existe una referencia de este autor a los relatos orales sin ningún matiz peyorativo, sino como algo natural en la infancia:

> «Así pues, aprendan a exponer en lenguaje sencillo y que por nada se levante más de lo justo, fabulitas de Esopo, que inmediatamente sustituyen a los cuentos de las nodrizas» (Quintiliano de Calahorra, i, 1997: 131).

Giovanni Boccaccio en el capítulo IX, libro XIV de *Genealogía deorum* (1350-1375), titulado *Componer fábulas parece más útil que perjudicial* censura este tipo de narraciones:

> «Ciertamente la cuarta especie no tiene absolutamente ninguna verdad ni en la superficie ni en lo recóndito, puesto que es una invención de las extravagantes viejecillas» (Giovanni Boccaccio, 1983: 824).

Con clara intención pedagógica, Erasmo de Rotterdam distinguirá en *Educación del príncipe cristiano* (1516) entre las fábulas clásicas y las novelas de caballerías; mientras que de las primeras es posible obtener, además del deleite de la propia narración, una provechosa moraleja, las segundas no pasan de ser un necio entretenimiento propio de relatos de viejas:

> «Así que el niño diere señales de haber oído con gusto el apólogo de Esopo, del león salvado y agradecido al beneficio de un ratón; el de la paloma, que por favor de una hormiga, no sufrió daño; cuando asaz hubiera sonreído, entonces será llegado el momento oportuno de que el preceptor le indique que aquella fábula reza para el príncipe [...] Más hoy en día, vemos que

muchos toman gran deleite en leer las caballerías de Artús o de Lacelote y otras fábulas de ese género, no solamente provocantes a la tiranía, sino absolutamente ineruditas, necias, propias para ser recitadas por viejas por engañar el sueño al amor de la lumbre» (Erasmo de Rotterdam, 1985: 31 y 65).

Semejante distinción es establecida por Juan Luis Vives en *Del arte de hablar* (1533) donde centra sus críticas en un tipo de fábula, los cuentos milesios, caracterizada por su exclusiva finalidad placentera y ninguna utilidad práctica:

> «Relatos de este tipo les cuentan las viejas a los niños junto al fuego para que no lloren o no den la lata. ¿Qué sentido tendría dar fórmulas sobre una cuestión tan necia? Yo mismo sería un necio si así lo hiciera» (Vives, 2000: 151).

Del mismo modo Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* (1595) sostiene que las fábulas milesias no se pueden considerar fábulas sino disparates por carecer de imitación y verosimilitud (López Pinciano, 1998: 172).

Semejante tono de menosprecio por los relatos de carácter tradicional aparece en Cervantes, quien en *El coloquio de los perros* (1613) hace decir a Cipión:

> «aquellos que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes con que se entretienen al fuego las dilatadas noches de invierno» (Cervantes, 2001: 604).

Mención aparte merecen las teorías expuestas por Giovanni Pontano en su exhaustivo tratado sobre la conversación titulado *De sermone* (1498), y del que ahora sólo nos fijaremos en su original punto de vista sobre los relatos orales identificados como cuentos de vieja. Estas narraciones dirigidas a los niños pueden, en opinión de Pontano, crear diversión y resultar placenteras, atrayendo el ánimo del auditorio (Giovanni Pontano, 2002: 313 y 423). La positiva valoración de Pontano supone un cambio cualitativo en la consideración de estos relatos, si bien esta favorable interpretación contará con muy escasos seguidores.

El primer intento de sistematización sobre narraciones orales de carácter humorístico se encuentra en la obra de Cicerón *De oratore*, en la parte dedicada al humor como medio de persuasión, ya que si los efectos cómicos aquí referidos se enmarcan dentro del discurso retórico, el mismo Cicerón destaca que:

> «Todo esto que sobre el humor he expuesto no supone mayor condimento de los discursos forenses que de cualquier conversación» (Cicerón, 2002: 329).

El aspecto verdaderamente relevante, para nuestro objeto de estudio, de este tratado sobre las narraciones humorísticas está en la identificación de los elementos específicos de la comunicación dramática en la narrativa oral, y, además, en que estos elementos identificados coinciden plenamente con los componentes de la *actio*

retórica. Así Cicerón, quien concede la mayor importancia de humorismo verbal a las cualidades innatas, señala que:

> «la naturaleza forma y crea a las personas que saben contar e imitar con gracia con la ayuda del rostro y de la voz y del mismo tipo de conversación [...] Además, este procedimiento tiene otra virtud, la de que puedes relatar los hechos de manera que pones de manifiesto la manera de ser, el lenguaje y los gestos del personaje narrado, a fin de que a la audiencia le dé la impresión de que está sucediendo» (Cicerón, 2002: 302 y 312).

Pero donde podemos encontrar la plena identificación de los relatos orales con el tipo de narraciones a las que se refiere Cicerón es en el siguiente pasaje:

> «Y creo que realmente ya he expuesto los tipos de recursos verbales que pueden resultar graciosos. Más son los relacionados con las situaciones y, como ya he señalado anteriormente, ésos producen más risa. Entre ellos figura la narración, cosa ciertamente difícil; pues hay que representar y poner ante la vista tanto lo que parece verosímil —lo que es propio de la misma— como lo que podría resultar un tanto esperpéntico, lo que es propio de lo risible [...] y adscribamos a este tipo las fábulas» (Cicerón, 2002: 325-326).

Las tipologías de fábulas no son muy precisas en la Antigüedad; además de mezclar diversos criterios clasificatorios, los tratadistas no siempre otorgan los mismos términos a los mismos contenidos. De tal forma, en los *progymnásmata* o ejercicios de retórica, Teón habla de fábulas esópicas, libias, sibaríticas, frigias, cilicias, carias, egipcias y ciprias, y las diferencia exclusivamente en la especificación de su origen, sin ningún componente temático diferenciador (Teón, 1991: 73). Hermógenes menciona tres tipos de fábulas: ciprias, libias y sibaríticas, que derivarían sus nombres de los inventores (Hermógenes, 1991: 175). Mientras que Aftonio agrupa las fábulas en sibaríticas, cilicias y ciprias, con el mismo argumento sobre el origen de estos nombres que los expuestos por Teón y Hermógenes, que le sirven de fuente en sus *progymnásmata*. Los tres autores coinciden también al señalar que la denominación común de las fábulas es la de esópicas, aunque alegando diversos motivos. Donde se muestra más original Aftonio es en la clasificación de las fábulas verbales, morales y mixtas:

> «Así pues, son verbales aquellas en las que se representa a un hombre realizando algo; son morales las que imitan el carácter de los seres sin facultad de hablar, y mixtas las formadas a partir de ambos elementos, la carencia de palabra y la facultad de hablar» (Aftonio, 1991: 217).

Durante la Edad Media no sólo no se llega a una clasificación operativa sobre la fábula, sino que además se produce una mayor confusión entre los diversos géneros, como podemos comprobar en San Isidoro de Sevilla[4], para quien dentro de la fábula tienen cabida los cuentos de animales, la comedia y la mitología:

[4] La cotidianeidad de las manifestaciones propias de la oralidad literaria, en tiempos de San Isidoro, queda patente en esta cita de Ramón Menéndez Pidal: «El gran educador de su pueblo, San Isidoro,

«el creador fue Alcmeón de Cretona, aunque se denominaron "esópicas" por ser Esopo, entre los griegos, quien más sobresalió en su utilización. Las fábulas pueden ser esópicas o libísticas. *Esópicas* son aquellas que representan dialogando entre ellos animales brutos, o bien seres inanimados, como ciudades, árboles, montes, piedras, ríos. *Libísticas*, por su parte, presentan a los hombres en conversación con animales o viceversa [...] *Para entretener*, como las que están dirigidas al pueblo; por ejemplo, las que compusieron Plauto y Terencio. Fábulas que se modelan *de acuerdo con la naturaleza de las cosas*, como la de *El Vulcano cojo*, porque, por su naturaleza, el fuego nunca está derecho» (San Isidoro de Sevilla, 1982: 357).

Siglos más tarde, Brunetto Latini, al ocuparse en el *Livres dou Tresor* (1267-1268) de las maneras de hablar por juego o solaz, establece la distinción entre Historia, que consiste en contar las cosas que ocurrieron realmente, Argumento, los hechos que nunca ocurrieron, pero podrían ocurrir, y Fabliella, lo que un hombre dice de las cosas que no son verdaderas, y cita como ejemplo la nave que voló largamente por el aire (Brunetto Latini, 1989: 197).

Giovanni Boccaccio, por su parte, divide las fábulas en cuatro clases: la primera carece por completo de verdad en su apariencia (fábulas esópicas), la segunda mezcla en la superficie lo fabuloso con la verdad (relatos mitológicos), la tercera tiene mayor semejanza con la historia que con la fábula (poemas épicos), mientras que la cuarta no tiene ninguna clase de verdad (cuentos de vieja). (Giovanni Boccaccio, 1983: 823-824).

La clasificación tradicional de las fábulas persiste en el siglo XVI español, como podemos comprobar en la obra de Juan Luis Vives *Del arte de hablar* (1533), en la que sigue de cerca la doctrina sobre las fábulas o apólogos de Aftonio, autor que fue reeditado en numerosas ocasiones durante los siglos XVI y XVII. Vives divide las fábulas en *logikós*, cuando se otorga la palabra a un hombre; *etikós*, cuando hablan seres mudos; y *miktós*, en las que habla un hombre y un ser mudo. También señala que antiguamente las diferentes clases de apólogos (sibarítico, ciprio, ciliciano, esópico), tomaban sus nombres de sus creadores, aunque todos ellos acabaron confluyendo en el esópico (Vives, 2000:149-150).

El *Cinquecento* italiano nos ofrece en cambio una nota de originalidad en la división de las fábulas propuesta por Francesco Bonciani en su obra *Lezione sopra el comporre delle novelle* (1574), en donde atribuye características específicas a los distintos tipos de fábulas, más allá de la simple diferenciación por su origen. Así distingue entre fábulas en las que sólo aparecen animales, a las que denomina: «libiane, cilicie, egiziace e ciprie»; fábulas en las que aparecen personas y animales, llamadas esópicas; y fábulas que tienen acciones humanas de contenido lascivo y placentero, llamadas sibaríticas o milesias. (Bonciani, 1972: 142). A propósito de las fábulas milesias no debemos olvidar que Arístides de Mileto publicó, en el si-

---

exhortando a los monjes para que entonen cantos sagrados durante su trabajo, les recuerda los obreros seglares que, a la vez que trabajan, no cesan de cantar torpes canciones amatorias, y mientras emplean sus manos en la obra emplean de continuo su boca en cantares y en fábulas» Menéndez Pidal, 1991: 431

glo II a. C. una colección de cuentos eróticos titulada *Fábulas milesias*, que sería traducida al latín por Cornelio Sesenna, aunque lamentablemente ninguna de estas dos versiones ha llegado hasta nosotros (Rodríguez Adrados, 1993).

Del mismo modo en España, Pedro Juan Núñez en las *Institutiones Rhetoricae* (1578) distingue tres tipos de fábulas: *particeps rationis*, con hombres y dioses; *morata*, con seres que no poseen habla; y *mixta* con ambos (Rico Verdú, 1973: 163). Y Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (1585) divide las fábulas en mitológicas, apológicas, milesias y genealógicas:

> «Mitológica es un habla que con palabras de admiración significa algún secreto natural, o cuento de historia, como la fábula que dice ser Venus de la espuma del mar engendrada [...] Apológica es un habla en que fingiendo hablar animales brutos, persuade a los hombres [...] Deste género de Apológicas hay dos diferencias: unas se dicen líbicas y otras esópicas; en las Líbicas se finge hablar hombres, y en las Esópicas hablar brutos; y porque con las Esópicas se mezclaron las Líbicas, dicen a las unas y otras Esópicas [...] Milesias se dicen de la ciudad de Mileto, que en una lonja, donde primero se inventaron, y estas son unos desvaríos sin fundamento de virtud, urdidos para empobrecer a los simples [...] Genealógicas son las que tratan del linaje, o parentesco de los Dioses fingidos de la Gentilidad» (Pérez de Moya, I, 1977: 5-6).

Por su parte López Pinciano, orillando las cuestiones de los orígenes, establece una clara división de las fábulas en función de los criterios de verdad y ficción[5]:

> «Hay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica, todo es imaginación; tales son las milesias y libros de caballerías. Otras hay que, sobre una mentira y ficción, fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas; las cuales, debajo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero. Otras hay que, sobre una verdad, fabrican mil ficiones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, más de forma que las historia es poca en respecto y comparación de la fábula» (López Pinciano, 1998: 174-175).

Pero volviendo de nuevo al objeto de nuestro estudio, debemos destacar la importancia que la teoría sobre la narración oral alcanza en los siglos XV, XVI y XVII[6], especialmente en Italia, Portugal[7] y España. El motivo de tal importancia radica en

---

[5] Sobre las tipologías modernas de cuentos tradicionales puede consultarse el artículo de Ulpiano Lada Ferreras titulado «Tipología y funcionalidad del cuento tradicional asturiano» (Lada Ferreras, 2003).

[6] No debemos olvidar la importancia de la narración oral en la oratoria eclesiástica. Podemos señalar, como ejemplo, que entre 1576 y 1617 encontramos numerosas referencias a propósito de la conveniencia o no de incluir cuentos en la predicación: en contra se muestran Diego de Estella y Fray Diego Valades, mientras que son partidarios, con distintos matices, de tal inclusión Mateo Bosulo, Andrés Sampere, Tomás Trujillo, Juan Bonifacio, San Francisco Borja o Francisco Terrones del Caño (Terrones del Caño, 1960: XCIV-CXLIII y 86; Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 173; Bosulo, 2004).

[7] La teoría sobre la forma de narrar las historias, dichos y cuentos en las conversaciones es incorporada de forma detallada en los capítulos X y XI de la obra de Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619), pero sin hacer ninguna referencia a los elementos espectaculares propios de la *actio* (Rodrigues Lobo, 1990: 199-225).

el hecho de que los tratadistas de esta época intentan justificar teóricamente un nuevo género, la *novella*[8], que no había sido tratado por Aristóteles, y carecía, por tanto, de carta de naturaleza en el mundo de las Letras.

El exhaustivo estudio que Pontano dedica al arte de la conversación en *De Sermone*, al que ya nos hemos referido, nos proporciona desde una detallada clasificación de los tipos de *facetiae* (con sus divisiones en *ioca*, *dicta*, *ridicula* y *fabellae*, y posteriores subdivisiones), a un completo análisis de la *actio* en la narrativa oral (Giovanni Pontano, 2002: 309-313 y 357). Así, Pontano pone especial énfasis en la relación que debe existir entre el relato, la expresión del rostro, los gestos y la voz, como ocurría con los cuentos que contaba su propia abuela:

> Fabellarum vero enarrationes universaque earum expositio, res ipsa, cuius gratia fabellae sunt inventae, hortari nos debet ut cultae sint elegantes venustae concinnae, verbis máxime accommodatis sententiisque cum primis lepidis ac conditis, tum voce ac vultu perquam convenientibus. Narrare solebat avia mea Leonarda [...] Haec avia ipsa nobis pueris referebat et vultu et voce et membrorum assensu, qualis fabulantem deceret ad bonos mores puerilem animum ad negocia laboresque invitandum. Narrare quoque solita est Christiana mater (Giovanni Pontano, 2002: 416 y 418)

Una de las primeras obras que se dedican a teorizar sobre los relatos breves es la obra de Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, editado en Venecia en 1528 y traducido al castellano en 1534 por Juan Boscán. La obra de Castiglione se ocupa de la narrativa oral siguiendo de cerca el *De Oratore* de Cicerón y el *De Sermone* de Giovanni Pontano. Los elementos propios de la *actio* están claramente señalados por Castiglione, a propósito de uno de los tipos de narración:

> «la una consiste en el hablar largo y no interrompido, como se vee en algunos que cuentan con tan buena gracia y exprimente tan perfectamente algo que les haya acontecido o hayan visto o oído, que con los gestos y ademanes y palabras nos lo pintan y nos lo ponen delante de los ojos y casi nos lo hacen tocar con las manos [...] No hay necesidad de arte, porque la natura misma hace y forma los hombres hábiles a saber decir un cuento gracioso y acompañarle con un no sé qué, que le da más gracia, concertando el gesto y los ademanes con la voz y palabras y aplicándolo todo como conviene para explicar propriamente y representar lo que quieren» (Castiglione, 1994: 267-268).

A finales del siglo XVI, en 1599, aparece la obra de Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, adaptación de la obra de Giovanni della Casa, *Galateo* (1551 y 1554). También en esta obra se recogen recomendaciones sobre la manera de representar los relatos orales:

---

[8] Entre las numerosas explicaciones y definiciones de la novela citamos la siguiente, recogida de la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa *El pasajero* (1617), en donde se relacionan las fábulas con las patrañas o consejas, pero sin matices peyorativos: «Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras» (Súarez de Figueroa, 1988: 178).

«El hablar continuado, lo cual conviene que sea con orden y bien expresado, de suerte que el que hablare sepa representar propiamente el modo y uso, con los hechos y costumbres de aquel de quien habla, de tal manera que el que oye, le parezca ver con los ojos las cosas que le va diciendo [...] en esto son necesarios los ademanes con aquella gracia que dé la viva voz, y es de mucho efecto» (Gracián Dantisco: 115 y 118).

La presencia de los elementos dramáticos de la actio en la narrativa oral la encontramos igualmente con toda claridad en Cervantes, quien en *El coloquio de los perros* (1613) pone en boca de Cipión las siguientes palabras:

«quiérote advertir de una cosa [...] y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos: quiero decir, que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay, que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos» (Miguel de Cervantes, 2001: 548).

Estos elementos dramáticos son detallados de forma muy precisa por Juan Pablo Mártir Rizo en su *Poética de Aristóteles traducida de latín* (1623), como podemos comprobar en la siguiente cita:

«Lo redículo eslo en la cosa cuando referimos con gracia y gallardía alguna fábula entera y continuada en la cual narración solicitamos exprimir las palabras, el rostro, los gestos, las contumbres y movimientos de quien se habla, de tal suerte que parece a los oyentes tenerle entonces presente» (Mártir Rizo, 1972: 233).

Las citas anteriores podrían completarse con las opiniones expresadas en el mismo sentido por Alonso de Proaza en *La Celestina*, Jovellanos, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Jiří Veltruský, Tadeusz Kowzan, José Luis García Barrientos, siguiendo a Ortega y Gasset, Genevieve Calame-Griaule, Francisco López Estrada, Paul Zumthor, Fernando Poyatos, César Oliva, Francisco Torres Monreal, Henk Driessen o M.ª del Carmen Bobes Naves, y de las que ya nos hemos ocupado en otro lugar[9] (Lada Ferreras, 2003: 116-121).

[9] Excepto de Henk Driessen, por lo que incluimos la siguiente cita que corrobora la misma idea: «El bromear, definido antropológicamente, es un discurso que se hace *cara a cara*, un género que *se acompaña de actuación*, y que incluye teatro historias, cuentos populares, formas rituales, payasadas rituales y simple conversación. Los chistes se cuentan en un contexto cultural dado y el que los cuenta lo hace ante un determinado público. Los gestos, la mímica y la pantomima son elementos básicos de muchos tipos de humor, en la medida en que la efectividad de los mismos depende también de un comportamiento no verbal» (Driessen, 1999: 229).

4. Conclusiones

De lo anteriormente expuesto podemos concluir que la narrativa oral literaria en su proceso de actualización ante un público emplea unos recursos retóricos, los propios de la *actio*, que a su vez son, de modo más general, recursos de la comunicación dramática. En consecuencia, podemos hablar de recursos dramáticos propios del teatro, algunos de los cuales son propios de la retórica, y a su vez otros propios de la narrativa oral. La *actio* sirve para caracterizar perfectamente los procedimientos comunicativos de la narración oral, por cuanto todos sus elementos comunicativos están presentes en la representación retórica, así como todos los elementos de esta comunicación están presentes en la representación teatral. Estos procesos comunicativos podrían plasmarse gráficamente en tres círculos concéntricos, el exterior correspondería al teatro, el intermedio a la retórica y el interior y de menor diámetro a la narrativa oral literaria.

Los signos que pueden aparecer en una obra dramática son los mismos que pueden aparecer en el discurso retórico, si bien cada tipo de signo se manifiesta con mucha mayor riqueza en la representación teatral que en la retórica, ya que en esta última tienden a aparecer con un alto grado de codificación y mostrando pocas variantes. En cambio, en la narrativa oral tiene cabida un número menor de signos. Así, en la obra dramática y el discurso retórico pueden estar presentes los siguientes signos: la palabra; los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo; los signos quinésicos: mímica del rostro y gesto de las manos y el cuerpo; los proxémicos: distancias y movimientos de los personajes; los signos en el actor: peinado, traje y maquillaje; el decorado; los accesorios; la luz; la música; el sonido. Mientras que en la narrativa oral literaria sólo estarían presentes: la palabra, los signos paraverbales, los signos quinésicos y los signos proxémicos.

La representación dramática y la representación de la narrativa oral literaria comparten, en cambio, la nota de ficcionalidad en sus discursos que, si bien no se encuentra ausente del discurso retórico, no lo caracteriza.

La especificidad de la comunicación de la narrativa oral literaria hace que se compartan, en distinta medida, rasgos propios de la narración (el discurso), junto con otros propios del teatro (la representación, es decir, su actualización). Si el objeto de la Semiología del Teatro lo constituye el Texto Dramático[10], y el objeto de la Semiología de la Narrativa Oral Literaria lo Constituye el Texto Oral Literario Narrativo[11],

[10] «El objeto de la semiología dramática es el Texto Dramático en sus dos aspectos de Texto Literario, tal como ya lo hemos definido, y Texto Espectacular, que conducen respectivamente a la lectura (ambos) y a la representación (ambos). La teatralidad está virtualmente en el texto espectacular y está realizada en la representación; el sentido literario está en el texto como virtualidad (la significación como conjunto de todos los sentidos que se den en las diferentes lecturas) y se ofrece en una lectura en la representación» (Bobes Naves, 1987: 111-112).

[11] «El objeto de la semiología de la literatura oral estaría constituido por el Texto Oral. Al igual que en el Texto Dramático, el Texto Oral tiene una doble vertiente, el Texto Literario y el Texto Espec-

el objeto de la Semiología de la Retórica lo constituiría, por tanto, el Texto Retórico, en su doble vertiente de Texto Narrativo y de Texto Espectacular. Tanto uno como otro, indisolublemente unidos, están destinados a la representación; en ésta existen diferentes procedimientos de creación de sentido que pueden darse en simultaneidad, gracias a la utilización de signos verbales y no verbales en el proceso de comunicación. La actualización de estos discursos, al igual que el teatro, se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad, la vista y el oído, ya que el actualizador de estos discursos cuenta como instrumentos con la voz y el cuerpo.

---

tacular, aunque con distintas características. El Texto Literario está constituido por el discurso narrativo, mientras que el Texto Espectacular está formado por las didascalias implicadas en el discurso y por el paralenguaje, los indéxicos, gestos, movimientos, etc., realizados en una representación» (Lada Ferreras, 2003a: 125).

Referencias bibliográficas

ANTONIO (1991), *Ejercicios de retórica*, M.ª Dolores Reche Martínez (ed.), Madrid, Gredos.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989), *Retórica*, Síntesis, Madrid

ALCÁZAR, José (1972), *Ortografía castellana* (1690), en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), Madrid, Gredos, 328-340.

ARISTÓTELES (2000), *Retórica*, Quintín Racionero (ed.), Madrid, Gredos.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco-Libros.

BOCCACCIO, Giovanni (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, M.ª Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional.

BONCIANI, Francesco (1972), *Lezione sopra el comporre delle novelle* (1574), en *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*, 3, Bernard Weinberg (ed.), Bari, Gius. Laterza & Figli, 137-173.

BOSULO, Mateo (2004), *Institutionum oratoriarum libri tres* (1566), en *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), CSIC/Fundación Ignacio Larramendi, Madrid [edición digital].

CALVO REVILLA, Ana M.ª (2000), *Los mecanismos de la expresividad en la* Poetria nova *de Godofredo de Vinsauf*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid.

CASTIGLIONE, Baldassare (1994), *El cortesano* (1528), Mario Pozzi (ed.), Madrid, Cátedra.

CERVANTES, Miguel de (2001), *El coloquio de los perros* (1613), en *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica.

CHICO RICO, Francisco (1989), «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», *Castilla. Estudios de Literatura*, 14: 47-55.

CICERÓN (2002), *Sobre el orador*, José Javier Iso (ed.), Madrid, Gredos.

DEMETRIO (1979), *Sobre el estilo*, José García López (ed.), Madrid, Gredos.

DRIESSEN (1999), «Humor, risa y antropología», en *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días* (1997), Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), Madrid, Sequitur.

ERASMO DE ROTTERDAM (1985), *Educación del príncipe cristiano* (1516), Barcelona Orbis.

GARCÍA BERRIO (1980), *Formación de la Teoría Literaria moderna, 2, Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.

GÓMEZ ALONSO (1989), «Influencia de *memoria* y *actio* en la construcción del discurso retórico», *The canadian journal of rhetorical studies*, 8: 129-139.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español* (1599), Ibero-Americana, Madrid.

HERMÓGENES (1991), *Ejercicios de retórica*, M.ª Dolores Reche Martínez (ed.), Madrid, Gredos.

ISIDORO DE SEVILLA, San (1982), *Etimologías*, José Oroz Reta y Manuel A. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

LADA FERRERAS, Ulpiano (2003a), *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Reichenberger, Kassel.

— (2003b), «Tipología y funcionalidad del cuento tradicional asturiano», en *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana*, Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana, 275-283.

LATINI, Bruneto (1989), *Libro del tesoro: versión castellana de «Li libres dou tresor»* (1267-1268), Spurgeon Baldwin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998), *Philosophía Antigua Poética* (1595), José Rico Verdú (ed.), Madrid, Castro.

MARIMÓN LLORCA, Carmen (1998), «La especificidad pragmática de la *pronuntiatio* y su incidencia en la construcción del discurso retórico», en *Quintiliano, historia y actualidad retórica*, Tomás Albaladejo, Emilio del Río y José Antonio Caballero (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Ayuntamiento de Calahorra, 649-658.

MARTÍ, Antonio (1973), *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

MÁRTIR RIZO, Juan Pablo (1972), *Poética de Aristóteles traducida de latín* (1623), en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), Madrid, Gredos, 226-2143.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1991), *Poesía Juglresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe.

PABLO, San, 1 Tim 4,6.

PÉREZ DE MOYA, Juan (1977), *Filosofía secreta* (1585), 1, Barcelona, Glosa.

PLATÓN (2000a), *República*, Conrado Eggers Lan (ed.), Madrid, Gredos.

PLATÓN (2000b), *Gorgias*, J. Calonge Ruiz (ed.), Madrid, Gredos.

PONTANO, Giovanni (2002), *De sermone* (1498), Alexandra Mantovani (ed.), Roma, Carocci.

QUINTILIANO, de Calahorra (1997), *Obra completa*, Alfonso Ortega Carmona (ed.), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1993), *El cuento erótico griego, latino e indio*, Madrid, Del Orto.

RODRIGUES LOBO, Francisco (1990), *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619), Maria Ema Tarracha Ferreira (ed.), Ulisseia.

RICO VERDÚ, José (1973), *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y ALBERTO PORQUERAS Mayo (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos.

TEÓN (1991), *Ejercicios de retórica*, M.ª Dolores Reche Martínez (ed.), Gredos, Madrid.

TERRONES DEL CAÑO, Francisco (1960), *Instrucción de predicadores* (1617), Félix G. Olmedo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

VINSAUF, Godofredo de (2000), *Poetria nova*, en *Los mecanismos de la expresividad en la* Poetria nova *de Godofredo de Vinsauf*, Ana M.ª Calvo Revilla (ed.), Tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid.

VIVES, Juan Luis (2000), *Del arte de hablar* (1533), José Manuel Rodríguez Peregrina (ed.), Granada, Universidad de Granada.