

Alphonse Daudet: la tradición oral, fábrica de los cuentos

M^a VICENTA HERNÁNDEZ. ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Résumé:

Dans *Lettres de mon Moulin*, Daudet imagine une syntaxe narrative dont le foyer est un “moulin à paroles”, une géographie réelle et symbolique; et le sujet de l'énonciation une première personne, le conteur traditionnel et l'écrivain moderne qui réécrit les formules d'un passé et d'une oralité redécouverts. Les répétitions, les proverbes, les appels aux lecteurs, la fiction de la voix, la théâtralité, autant de traces qui signalent le lieu (temps et espace) de la fabrication des contes.

Mots-clé:

A. Daudet, *Lettres de mon moulin*, conte, tradition, oralité.

Abstract:

In *Lettres de mon moulin*, Daudet imagines a narrative syntax at the centre of which is a « windmill of words », a real and symbolic geography. The subject of the enunciation is the first person, the traditional narrator and the modern writer who rewrites the formulas of a past and orality which have been rediscovered. The repetitions, the proverbs, the calls to the reader, the fiction of the voice, the drama are the traces that indicate the place (time and space) of the making of the stories.

Key words:

A. Daudet, *Lettres de mon Moulin*, story tradition, orality.

Historias de la vida provinciana, leyendas populares transmitidas de padres a hijos, anécdotas, posibles relatos. ¿Cómo encontrar la estructura? Los cuentos de Daudet aparecen primero publicados en los periódicos de manera aislada¹, pero su destino es efímero, demasiado próximos todavía al carácter pasajero del cuento en la velada. Reunidos en un libro serán las *Lettres de mon moulin*. Aunque la acogida es buena, la venta de la primera edición

1 “La primeras *Cartas de mi molino* fueron publicadas por el año 1866, en un periódico de París, en el cual, esas crónicas provenzales, firmadas al principio con el doble pseudónimo tomado de Balzac: “Marie-Gaston”, desentonaban por su sabor poco parisense” (Daudet 1889: 190). “La expansión del relato corto a fines del siglo XIX, está íntimamente ligada al desarrollo de la prensa. La baja de los precios de los periódicos y el retroceso del analfabetismo hacen que se lean cada día uno o incluso varios periódicos” (Goyet 2003: 182).

no supera los dos mil ejemplares². Como señala Jacques Rouré³, no hay porqué extrañarse, “le livre est d’une trop neuve simplicité”:

La sobriété ne trompe pas: sa précision est passionnée; dans une époque de poètes à lavallières avantageuses, tout paraît sec et c’est pourtant un langage neuf de la tendresse: c’est le don du conteur, son bonheur d’écriture. Les charmes décelés dans le reste de l’oeuvre se retrouvent ici à l’état pur⁴. (Rouré 1982:129)

Se piensa incluso en una continuación. Una vez encontrada la estructura, ésta permite continuaciones, en principio sin límite. La primera continuación se titularía *Les contes d’un joueur de fifre*. Un título, quizás no tan apropiado como el primero, pero que ofrece como él la posibilidad de un centro narrativo. Si antes fue el lugar, ahora sería el propio narrador ese centro de equilibrio. La sintaxis sólo habría cambiado ligeramente. Pero en *Lettres de mon Moulin* la unidad de los cuentos no deriva sólo de la voz narrativa, ni de una temática similar. La unidad de los cuentos es geográfica, física y simbólica, como en los antiguos relatos.

El molino, asociado a la velada, representa la ficción lograda de una estructura: *Mon moulin* incluye al narrador en el posesivo y se convierte en un “moulin à paroles” donde se adivinan las huellas de un discurso en presencia, de una recepción sin intermediarios. Como estructura calca un paradigma clásico, el lugar: fragua, molino o castillo..., decorado interior que hace posible y obligado el recogimiento y que crea la atmósfera, el clima y el contexto del cuento, para decir una cotidianeidad poética en los detalles.

Poner en pie esta estructura, hacerla verosímil, implica sostenerla y apuntalarla con las fórmulas y los procedimientos robados a una oralidad perdida y añorada⁵. Como señala Díaz G. Viana: “todo arte de la palabra –también el de la literatura escrita– remite a la palabra como sonido, al verbo que suena y resuena aunque sea en voz baja, calladamente si leemos un texto en soledad” (2007: 29); además la oralidad esta muy presente en la manera de trabajar de Daudet: “esa costumbre de relatar en voz alta mis libros mientras los estoy pensando, es un procedimiento de trabajo como otro cualquiera (...) ensayo ante mis oyentes los pasajes que han de llamar la atención...” (Daudet 1889: 334).

2 “Al regreso de aquel viaje, impresionado de nuevo por mi Provenza, empecé en *El Figaro* una nueva serie de *Cartas de mi molino* (...) El tomo fue publicado por la casa Hetzel en 1869, se vendió trabajosamente una edición de dos mil ejemplares, esperando, lo mismo que las otras obras primeras mías, que la moda de las novelas le proporcionase una buena venta y publicidad. ¡Pero no importa! Así y todo, ese es mi libro preferido” (Daudet 1889: 191-192).

3 “Qu’a donc voulu Daudet au juste? Il le dit sans ambages: “des chroniques provençales d’un village à sa fantaisie: le maire: cinq lignes...le conseil: idem; puis le garde, le curé, le maître d’école, le médecin, le frère supérieur, les habitants, les poules, les ânes, le meunier. Vous voyez ça d’ici. Quelque chose d’alerte et de joyeux. Je voudrais des types” (Rouré 1982: 128-129).

4 Precisión muy acertada, en un estudio sin embargo de difícil clasificación, que funciona principalmente como una recreación novelesca de la biografía de Daudet.

5 Las dos grandes fuentes históricas de la literatura son la elocuencia y el relato. El relato (hoy asistimos a una revalorización que comenzó con los folkloristas) es un medio de comunicación que permite tanto la persuasión como la transmisión del saber. El Romanticismo buscó los relatos populares del mundo entero que permitieran una vuelta a los orígenes (Kibédi-Varga 1989: 60-66).

Oralidad, humor, poesía, y sobre todo un trabajo de construcción formal, hacen de *Lettres de mon Moulin* un libro de cuentos diferente, moderno, al margen de la corriente fantástica del siglo XIX y al margen, también, del realismo, con el que flirtea. El juego es un elemento más de su modernidad (Defrance & Perrin 2007)⁶.

La mayoría de los libros de cuentos acusan un cierto carácter de inseguridad, la necesidad más o menos confesada de justificarse. Justificar su existencia como libro, como volumen de relatos, señalar la necesidad o la pertinencia de presentarlos como conjunto, como un todo, es un motivo literario tópico en los prefacios y en las introducciones. A. Daudet, conoedor del tópico y consciente de la dificultad como sus predecesores, inventa también un prólogo, que de alguna manera presenta, alaba y justifica su mercancía. Haciéndole guiños al realismo, pone en pie un realismo exagerado y cómico. Su *avant-propos* reproduce la lectura (oralidad transcrita del estilo jurídico al uso en los documentos de compra-venta) del acta notarial de la compra del molino, definitiva justificación desde ahora del posesivo: *mon moulin*. Con esto, Daudet ha encontrado lo más difícil: una arquitectura para el libro que desde ahora agrupará unos cuentos que surgieron independientes. Ha encontrado también el punto central, el germen creador: el tópico de la casa, centro y hogar del yo, catalizador y enunciador de los cuentos. En *Treinta años de París*, Daudet, dentro de uno de los capítulos titulados “Historia de mis libros”, se refiere a las *Lettres de mon moulin* y evoca el molino que originó la idea; en la Provenza, “lejos de la vida de París y de sus fiebres” vivía una antigua familia provenzal; no lejos de su casa, en la colina, se encontraba un viejo molino:

El tal molino era una ruina; un resto que se derrumbaba, de piedra, de hierro y de tablas viejas que hacía muchos años que no andaba y que yacía con las aspas rotas, inútil como un poeta... (...) Existen extrañas afinidades entre nosotros y las cosas. Desde el primer día aquel abandonado me era querido, lo quería por su abandono precisamente, por su camino escondido entre las hierbas, por los hierbajos grises y perfumados, con los cuales hacía el padre Gaucher su elixir, por su plataforma estéril donde se estaba muy bien acurrucado para resguardarse del viento, mientras que saltaba un conejo (...) Con sus crujidos de edificio viejo sacudido por la tramontana, el ruido de aparejo de sus aspas: el molino revolvía en mi pobre cabeza, inquieta y aficionada a viajar con el pensamiento, recuerdos de expediciones por mar, paradas en los faros y en apartadas islas, y la temblorosa ola de alrededor completaba la ilusión. (Daudet 1889: 175-176)

Además, entre líneas, comentarios a ese acta notarial⁷ precisan que se trata de un molino particular, “un moulin apte au métier de poète” (Daudet 1889:178). El contraste es

6 Esta colección de artículos surge para responder a una inquietud actual. Hoy la oralidad está de moda y vuelve la práctica de contar cuentos.

7 “En todo caso, debo mucho a estos espirituales retiros; y ninguno me ha sido más saludable que aquel viejo molino de Provenza. Hasta tuve un tiempo ganas de comprarlo, y se podría encontrar en casa del notario de Fontvielle una escritura de venta que se quedó en proyecto, pero de la cual me serví para escribir el prólogo de mi libro. Mi molino no me ha pertenecido nunca” (Daudet 1889:177).

sorprendente y cómico, entre el argot legal de los documentos en el que está redactada el acta notarial y los nombres fantasistas de los lugares y las personas a los que se hace referencia. Las imágenes hiperbólicas, técnicamente comparables a las de los cuentos de hadas, –no en el plano de los contenidos–, sugieren el carácter inusual y simbólico de este molino.

Daudet no sólo ha encontrado la estructura, también ha encontrado el tono: un ir y venir curioso y asombrado del detalle al conjunto, de la tradición al presente, acercándose, distanciándose, sonriendo.

El primer cuento, titulado *Installation*, juega de modo brillante con esta novedosa perspectiva: ni fantástica ni relista, consciente, de manera simultánea, de ambas posibilidades; perspectiva estética, artística. *Installation* es una visión dinámica, lúdica. Va de la sorpresa a la sonrisa. Invierte lo que hubiera sido lo normalmente esperado: el nuevo propietario, primera persona narrativa, entraría en su molino y observaría, por primera vez solo. Tal vez lo describiría. En lugar de eso, el narrador se pone en la piel de los conejos, habituales del molino, y observa su sorpresa: “Ce sont les lapins qui ont été étonnés!...” (Daudet 1972: 9). Y al mismo tiempo que se les atribuyen a los conejos reacciones humanas, los molineros se convierten para ellos en una raza; conejos y molineros en perfecta equivalencia. Y una vez establecida la simetría, el narrador y nuevo dueño y habitante del molino, habla ya en primera persona y describe la escena. Podríamos creernos ante el decorado de una fábula o de una ilustración infantil:

Depuis si longtemps qu'ils voyaient la porte du moulin fermée, les murs et la plate-forme envahis par les herbes, ils avaient fini par croire que la race des meuniers était éteinte... (...)

La nuit de mon arrivée, il y en avait bien, sans mentir, une vingtaine assis en rond sur la plateforme, en train de se chauffer les pattes à un rayon de lune... (9)⁸

Pero no se trata de una fábula, ni tampoco de un cuento de hadas del tiempo en que los animales hablaban y esta convención se aceptaba; se trata más bien de un juego, con la fábula y con el cuento, de un ir y venir expectante. Las descripciones funcionan como evocaciones, abiertas, imágenes que provocarán otras en la mente de los lectores. Y así quedan, inconexas, gracias a los puntos suspensivos, pendientes de que la memoria o la fantasía, que también es memoria, las amplíe o las complete⁹.

La observación es por eso fragmentaria, concentrada en un detalle; la mirada se aproxima, exagerada, curiosa, impertinente; y nos muestra de los conejos: “tous ces petits derrières blancs qui détalent, la queue en l'air, dans le fourré” (9-10); conejitos de cuento, imágenes

8 Las páginas citadas entre paréntesis reenvían al volumen Daudet 1972.

9 “Como muchos cuentos que hoy consideramos “populares”, no se trata de textos tradicionales. Frecuentemente son reelaboraciones de la memoria, fragmentos de vida, enfocados hacia episodios y personajes presentados como reales”. (Lavinio 2007: 108).

de la infancia. Por la metonimia se pone en marcha la imagen, por un detalle sacado de la tradición de los cuentos, de las fábulas ilustradas. Con un detalle se convoca una tradición, una memoria, y con la sugerencia de los puntos suspensivos se provoca el desarrollo de la imagen más allá del texto.

El mismo proceso se pone en marcha para presentar al otro habitante del molino, el búho, que compartirá el espacio con el poeta. El búho es “le locataire du premier” (10). El narrador el del piso bajo: “une petite pièce blanchie à la chaux, basse et voûtée comme un réfectoire de couvent” (10). Así se ha descrito el espacio y sus habitantes. Un espacio-refugio, cálido; un centro, y sobre todo un punto de vista, una perspectiva desde la que presentar el mundo y a la que volver siempre. La posibilidad de la salida, del viaje, de las incursiones externas, del contraste¹⁰. Pero el molino es ya el lugar de la escritura, el lugar de dónde brotan los cuentos: “C’est de là que je vous écris, ma porte grande ouverte, au bon soleil” (11).

El primer cuento surge en un viaje, en el espacio de la diligencia. Para comenzar, el lugar de partida, “ici”, el molino; y al final del recorrido, también el molino, el lugar de la palabra y la escritura, un punto de color en el campo¹¹. La anécdota: un pequeño drama que tiene lugar en la diligencia, entre los personajes, apenas explícito. Un personaje será objeto de burla; presentado por metonimia, cosificado¹²: “En fin, sur le devant, près du conducteur, un homme... non! une casquette, une énorme casquette en peau de lapin, qui ne disait pas grand chose et regardait la route d’un air triste” (16). Las bromas y los chistes se suceden. El narrador es testigo y observador preciso. El aludido, un afilador, sólo se defiende, como en los cuentos, con una repetición rítmica, machacona, “Tais-toi boulanger”, que puntúa el relato, tres veces. Finalmente, sólo quedan en la diligencia el afilador (el eje de las burlas ha sido el comportamiento adúltero de su mujer y sus repetidas escapadas) y el narrador, en silencio; las palabras tan repetidas en el aire y en la memoria. La simpatía del narrador va para este personaje. Al salir de la diligencia quiere verle el rostro; consciente de ello, el afilador se quita la gorra y se ofrece a la observación y a la palabra. El final del cuento es un resumen de la sensación en proverbio inventado, “La haine c’est la colère des faibles!...” (22), no una moraleja; ninguna enseñanza se deriva de estos cuentos, ni siquiera un consejo, apenas un reconocimiento triste, desapasionado.

El siguiente cuento, *Le secret de Maître Cornille*, es homenaje, blasón y “mise en abyme” del molino y de la práctica de contar historias¹³. *Mon moulin* es el último molino

10 Sobre todo del muy explícito y muy tópico en *Les Lettres de mon moulin*, la oposición París-provincia, vida urbana-vida rural, con la que Daudet también juega, sugiriendo comparaciones sorprendentes; la vuelta de los rebaños tiene en el pueblo tanta importancia como los grandes estrenos en París.

11 La imagen es brillante: “Vous voilà chez vous Parisien!, me cria tout à coup le conducteur; et du bout de son fuet il me montrait ma colline verte avec le moulin piqué dessus comme un gros papillon”(21-22).

12 “Mais, tandis que dans la langue ces métonymies conservent sa fonction métonymique, dans le discours littéraire toute métonymie peut jouer comme métaphore et comme périphrase de l’ensemble”. (Riffaterre 1982: 111).

13 Pero se trata de contar historias siguiendo las reglas de la narración, unas reglas que sólo valen dentro de una determinada comunidad cultural. La intriga se pone en pie gracias a un juicio de valor, y al mismo tiempo se transmite esa jerarquía de valores compartida por la comunidad; el relato revela y repite los deseos colectivos.

de viento de la región, el último testigo de un tiempo pasado y de una tradición. Se evoca el tópico de la autenticidad de la historia, se convoca la presencia de un narrador, avatar de un juglar cuenta-cuentos, “un vieux joueur de fifre”, y se esgrime la fidelidad a la historia escuchada en la nueva versión de la que ahora seremos testigos:

Francet Mamai, un vieux joueur de fifre, qui vient de temps en temps faire la veillée chez moi, en buvant du vin cuit, m’a raconté l’autre soir un petit drame de village dont mon moulin a été le témoin il y a quelques vingt ans. Le récit du bonhomme m’a touché, et je vais essayer de vous le redire tel que je l’ai entendu¹⁴.(23)

Se nos requiere, como lectores-oyentes, para una participación activa. A menudo se nos interpela para que la situación y las condiciones en las que surge el cuento no se deterioren. Esta práctica es también un lugar común en *Lettres de mon moulin*: “Imaginez-vous pour un moment, chers lecteurs, que vous êtes assis devant un pot de vin tout parfumé, et que c’est un vieux joueur de fifre qui vous parle”¹⁵ (23).

Le secret de Maître Cornille se estructura en dos fragmentos. El primero, que incluye esta presentación convencional en la tradición oral y que contextualiza la anécdota en el tiempo de los grandes cambios: cuando los industriales vinieron de París e instalaron molinos de vapor en la región condenando los viejos molinos a la inactividad o a la desaparición. El segundo fragmento cuenta el caso particular de un único molino que sobrevivió a la industrialización. La anécdota se centra en un secreto cuya revelación se hace esperar. Se pone en marcha la intriga para que la emoción aumente y estalle al final. Una técnica que Daudet empleará con frecuencia. Una vez desvelado el misterio, o justo en el instante de hacerlo, aparece la fórmula que lo presenta y lo confirma: “C’était”. Es el *voilà* de los cuentos, un pasado que permanece: “C’était là le secret de maître Cornille! C’était ce plâtras qu’il promenait le soir par les routes, pour sauver l’honneur du moulin et faire croire qu’on y

Marina Sanfilippo toma prestado de Guido di Palma el concepto de “robo ritualizado” como modalidad de transmisión de conocimientos y competencias en contextos culturales populares. “Entre estos cuentos heredados, el narrador más o menos conscientemente, escogía cuáles volver a transmitir (...) y los repetía siguiendo los criterios estéticos fijados por las normas tradicionales y los gustos de la comunidad (...) también existían narradores que contaban historias encontradas en los libros u otras publicaciones (almanaques, pliegos de cordel, etc)” (Sanfilippo2007: 87-88).

- 14 En realidad, la mejor informante de Daudet fue una mujer, la anciana señora de la casa de Montauban: “Después de tomar el café y de encender las pipas, los cuatro hijos bajaban al pueblo y yo me quedaba haciendo hablar a la buena señora, que era un carácter enérgico y bondadoso, una inteligencia sutil, una memoria llena de historias, que relataba con tanta sencillez como elocuencia: cosas de su niñez, humanidad desaparecida, costumbres que se perdieron” (Daudet 1889: 178).
- 15 El mismo tipo de presentación tradicional en el contexto oral que integra al narratorio aparecerá en alguna de las anécdotas de *Contes du Lundi*. En *Le Prussien de Belisaire*: “Voici quelque chose que j’ai entendu raconter cette semaine, dans un cabaret de Montmartre (...) Je serais sûr alors de vous faire passer dans les veines le frisson que j’ai eu en écoutant Bélisaire raconter sur une table de compagnons, cette lugubre et véridique histoire”, (Daudet 1983). También en *Paysages d’insurrection*, y en *Avec trois cent mille francs*, se asegura la participación del lector y una cierta simultaneidad.

faisait de la farine... Pauvre moulin! Pauvre Cornille!” (31). Al final del cuento, conformidad y resignación, la constatación de los hechos y la focalización aproximada a los sentimientos y a las emociones.

La chèvre de M. Seguin es quizás el cuento más conocido de *Lettres de mon Moulin*; su presencia en antologías y manuales escolares contribuye sin duda a su celebridad. Se trata de un cuento dedicado: “À M. Pierre Grimpoire, poète lyrique à Paris”, y quiere funcionar como un consejo (en este caso puede decirse que sí hay moraleja)¹⁶. *La chèvre de M. Seguin*, es tal vez el cuento que más “tira al monte” de los cuentos; en dos sentidos: es el cuento que mejor ha recuperado su independencia, separándose a menudo del volumen, y es el que mejor bebe de las fuentes populares, quiere parecerse a las fábulas de lobos y corderos, donde éstos son como son y no pueden ser de otra manera, fieles a su naturaleza y al tipo que representan. Se asemeja a las leyendas orales e interpela como ellas al oyente (un narratorio concreto sirve de transición) reclamando su atención, intentando reproducir y mantener una conversación en presencia. Y también debe algo esta pequeña cabritilla humanizada al cuento de Perrault, *Le Petit Chaperon Rouge*.

M. Seguin no tenía suerte con sus cabras; el lobo ya le había devorado seis, “c’était parait-il, des chèvres indépendantes, voulant à tout prix le grand air et la liberté”(36). Blanchette, una cabritilla con nombre, será la séptima (el valor tradicional del número también es aprovechado). Se describe la cabra, se describe el cercado. M. Seguin y Blanchette conversan (dialecto, *patois* de la cabra y convención de los cuentos), pero M. Seguin no consigue vencerla de que permanezca en el cercado ni asustándola con el motivo tradicional del lobo.

La cabra se escapa; al principio todo es perfecto, maravilloso; la descripción de un magnífico día en la montaña. El narrador parece simpatizar con la elección de la cabra. Sin embargo, algo cambia; una cierta intriga, y la fórmula del cuento para introducir la sorpresa está aquí: “Tout à coup”, “C’était”, “c’était le soir”, “Déjà! Dit la petite chèvre; elle s’arrêta fort étonnée” (43). *C’était* es preciso y polivalente. Significa presentación, confirmación, irrupción, sorpresa. Y aparece, como ya he señalado, inmediatamente antes o justo después de las revelaciones esenciales. Así aparecerá el lobo, midiendo la intriga, controlándola en la frase, en progresión metonímica, como en *Le Petit Chaperon rouge*. M. Seguin ha llamado con insistencia a la cabra, pero “La trompe ne sonait plus...” y la tragedia se perfila: “La chèvre entendit derrière elle un bruit de feuilles. Elle se retourna et vit dans l’ombre deux oreilles courtes, toutes droites, avec deux yeux qui reluisaient...c’était le loup” (44-45).

El ruido, las orejas, los ojos...el lobo. A partir de este momento la historia reproduce un mito, evoluciona como una tragedia griega, sobria, precisa. Blanchette y el lobo conocen perfectamente su destino y el final del cuento. La historia tradicional siempre se repite del mismo modo, sin escapatoria posible. Si la cabra se defiende, es para estar a la altura de las circunstancias, para no ser menos que quienes la han precedido, pero ella también se sabe

16 “Tu pretends rester libre à ta guise jusqu’au but. Et bien, écoute un peu l’histoire de la chèvre de M. Seguin. Tu verras ce que l’on gagne à vouloir vivre libre” (36).

dentro de las convenciones: “...Non pas qu’elle eût l’espoir de tuer le loup. –Les chèvres ne tuent pas le loup–, mais seulement pour voir si elle pourrait tenir aussi longtemps que la Renarde...” (45-46). Y cuando se hace de día: “Alors le loup se jeta sur la petite chèvre et la mangea” (47). El final recupera el clásico final, sin paliativos del *Petit chaperon Rouge* de Perrault.

Un fragmento más, epílogo dirigido al narratario, vuelve a exponer los lugares comunes de la tradición oral: el narrador señala que el cuento no es de su invención, que lo ha escuchado en la Provenza, y aporta la prueba: el momento crucial del cuento transcrito en el dialecto del lugar¹⁷; la función fática está explícita, y en la repetición de las últimas palabras se intuye la moraleja implícita:

Tu m’entends bien, Gringoire.
E piei lou matin lou loup la mangé. (47)

La Chèvre de M. Seguin, por ser el cuento más conocido de Daudet y quizás por ser también el que más recuerda la tradición, se presta a nuevos juegos, a nuevos desarrollos. Así lo consideró Gianni Rodari, quien lo utilizó como ejemplo en su *Gramática de la fantasía*¹⁸, otra fábrica de cuentos, inspirada, principalmente también, en la tradición oral.

Un cuento clásico, bien conocido, permite la distancia y la ironía, –ya sugerida por Daudet–, y se afirma aún más en su origen oral, porque vuelve a pertenecer a todos y a provocar variantes, nuevas versiones, inversiones..., todas las hipótesis, germen de los cuentos. ¿Y si Blanchette escapara al lobo?, ¿Y si el lobo bajara al pueblo?...los cuentos se multiplicarían¹⁹.

En *Les Étoiles* no se nombra el molino, pero el cuento lleva subtítulo (explicación del género): *Récit d’un berger provençal*. La fuente parece ser, una vez más, oral y popular. El cuento se integra en el volumen como traído, por analogía, a remolque del cuento anterior. Una historia lleva a otra, la convoca, como se convocan los recuerdos en las veladas²⁰. En este cuento está implícita la metáfora: estrellas-corderos, y aparecen detalles pintorescos

17 La recuperación del habla, las costumbres, las leyendas populares y del folklore en general, se convirtió en una moda a finales del siglo XIX. Daudet juega también con esta posibilidad, aunque su labor va más allá de la recuperación, lo más fiel posible, de unos cuentos populares. Pues “un narrador oral no puede contar cualquier historia, sino sólo las que de alguna forma le afectan y lo obsesionan” (Sanfilippo 2007: 77).

18 Citando a Novalis señala: “Si tuviésemos una fantástica así como tenemos una Lógica, estaría descubierto el arte de inventar” (Rodari 2000: 137-140).

19 Y siempre seguirían comunicando un saber psicológico o ético. No se trata de enseñanzas cerradas pero “notre comportement est déterminé par les récits qui nous traversent (...) L’homme n’est pas seulement pris dans le lacs des récits qui le créent, il les utilise aussi : les récits fonctionnent pour lui comme arguments et comme réponses” (Kibédi-Varga 1989: 73).

20 “Apiñábase una reunión numerosa delante de un buen fuego hecho con leña de olivo (...) En el sitio de preferencia, en la piedra del hogar, el pastor acurrucado (...) cerca de él el guarda Mitifio animaba la velada con una porción de cuentos y leyendas, todos los cuales tenían sus ribetes de maliciosa burla provenzal” (Daudet 1889: 180-182).

sobre la astronomía popular sacados del *Almanaque Provençal* publicado en Avignon. Los términos populares que nombran las estrellas, en itálica²¹. El motivo central señala el contraste entre la vida del pastor, solo en la montaña, y la vida abajo, en la comunidad del pueblo; un tema que a gran escala recorre todo el volumen, dotándolo también de unidad. El cuento acaba, como la mayoría, sin cerrarse, en puntos suspensivos...

La utilización de proposiciones sin cierre, de párrafos sin conclusión, de cuentos sin final,... expresada en estos tres puntos gráficos, es una constante en *Lettres de mon Moulin*, pero quizás sea *L'Arlesienne* el cuento que mayor partido saca de esta técnica²². Aquí, la utilización de los puntos suspensivos, de los datos escasos, de los detalles bien elegidos, que atraen la atención porque hacen que el lector recele algún misterio (eco gráfico de los silencios controlados del cuento), sirven para crear el espacio necesario para que el lector complete, imagine, se prepare a sentir.

La historia se encuadra además en el camino (un viaje-un cuento), provocada por las preguntas (el deseo de conocer y la búsqueda de un narrador) y se ofrece como la transcripción de un relato oral, en presencia, justificado. Se trata de la historia de un suicidio por amor.

El cuento, *La mule du Pape*, como algunos *fabliaux*, es el desarrollo, y supuestamente el origen, de un proverbio bien conocido en la región:

De tous les jolis dictons, proverbes ou adages, dont nos paysans de Provence passementent leurs discours, je n'en sais un plus pittoresque ni plus singulier que celui-ci. À quinze lieues autour de mon moulin, quand on parle d'un homme rancunier, vindicatif, on dit : "Cet homme là! méfiez-vous!... il est comme la mule du Pape qui garde sept ans son coup de pied"(69).

Y el cuento comienza con el relato de las pesquisas que realiza el narrador para conocer el origen de este proverbio (una nueva investigación sobre la cultura popular); el "joueur de fifre", alter ego del autor, que ya actuó como narrador en otro cuento, no sabe nada. El narrador se verá obligado a buscar en la biblioteca de Cigales. El cuento será el resultado (con fuente escrita en este caso) de la búsqueda. Y así se presenta, respetando y reproduciendo los tópicos del género: "Le conte en est joli quoique un peu naïf, et je vais essayer de vous le dire tel que je l'ai lu hier matin dans un manuscrit couleur du temps, qui sentait bon la lavande sèche et avait des grand fils de la Vierge pour signets" (70-71).

El esfuerzo de reconstrucción para que una cierta oralidad trasluzca es evidente²³.

21 Daudet utiliza el mismo procedimiento identificador cada vez que introduce un término del dialecto provençal. En ocasiones incluso lo glosa. La recuperación de la tradición se concreta también en este mimo a la lengua.

22 Como señala T. Todorov, un relato resulta del encadenamiento cronológico, y a veces también causal, de unidades distintas. Sucesión y causalidad. Pero la causalidad puede no expresarse, sugerirse a través de la simple yuxtaposición-sucesión de los fragmentos. (Todorov 1978).

23 "La estética de la recepción domina toda la narración oral tradicional. A menudo hallamos en la coherencia textual repeticiones de palabras, fórmulas, episodios, triplificaciones, etc. Las repeticiones y la redundancia que, por lo general, son características de la lengua hablada, adquieren categoría de rasgo estilístico caracterizador" (Lavinio 2007: 107).

Técnicamente se trata de una duplicación de las dificultades. El recorrido va, –mentalmente al menos–, de un texto escrito a una oralidad transcrita; las referencias al narratorio se multiplican en cada pasaje, al crecer el interés de la intriga. El cuento está puntuado, además, como leitmotiv cómico, con la celebre danza de la canción del puente de Avignon y los comentarios irónicos de un narrador que se inmiscuye.

Le phare des Sanguinaires, *L'agonie de la "Semillante"* y *Les douaniers* son tres cuentos que forman un grupo aparentemente independiente. El foco narrativo cambia. El paisaje también. Del campo al mar. Del molino al faro. Pero entre ambos se sugiere una analogía: en el molino se escucha el fuerte viento, el narrador no puede dormir, recuerda el faro, otro lugar solitario, donde las veladas y las historias para pasar el tiempo también funcionaban: "C'était dans cette île enchantée qu'avant d'avoir un moulin j'allais m'enfermer quelquefois, lorsque j'avais besoin de grand air et de solitude" (92).

El cuento acaba con la imagen del guardián escribiendo en el gran libro del faro, siempre abierto: "Minuit. Grosse mer. Tempête. Navire au large" (102); sus palabras, en cursiva, para otorgar verosimilitud a esta historia verdadera.

L'agonie de la "Semillante" se encadena, por analogía explícita, con la historia anterior. Historia encuadrada (historias de pescadores en la velada), nueva "mise en abyme" del cuento; el esfuerzo por crear y justificar una estructura resulta evidente, explícito: "Puisque le mistral de l'autre nuit nous a jetés sur la côte corse, laissez-moi vous raconter une terrible histoire de mer dont les pêcheurs de là-bas parlent souvent à la veillée,..." (103).

La descripción del cementerio recupera una serie de tópicos románticos; pero sobre todo se recrea una situación que es apta para los relatos, la comida en círculo, cerca del cementerio, alrededor del fuego. El fuego se apaga, luego se reaviva, y el relato sobre el naufragio continúa. Y después de los relatos integrados en este marco, el narrador imagina, reconstruye en el presente, evoca, escribe.

En *Les Douaniers* el narrador es testigo de la muerte de un marinero, pero, para atraer las simpatías de los lectores y provocar su adhesión emocional, se dirige a ellos constantemente, utiliza las exclamativas, los puntos suspensivos; hace presente en la sintaxis la emoción contenida; el lenguaje dibuja la gradación de un relato oral, la intriga, instalando una espera que las repeticiones convierten en gráfica:

Quand la lame devient lourde, quand le ciel assombri et bas se remplissait de grésil, et qu'on était là tous, le nez en l'air, la main sur l'écoute, à guetter le coup de vent qui allait venir alors, dans le grand silence et l'anxiété du bord, la voix tranquille de Palombo commençait :

Non monseigneur,
C'est trop d'honneur
Lisette est sa...ge,
Reste au villa...ge... (119)

Todo tipo de circunstancias se multiplican y se antepone a la acción principal, subordinadas temporales, modales, finales..., no sólo los términos: “lourde”, “assombrir”, “guetter”, “silence”, “anxiété”, también la larga espera física de la frase, su desmesurado alargamiento, preparan y desencadenan el suspiro final de la emoción. Y, no es Palombo quien comienza a cantar, es, nueva metonimia, su voz tranquila.

El narrador-testigo se solidariza con los personajes y los trae al cuento sin demasiadas explicaciones, en detalles significativos, en silencios intencionados, en la espera y la intriga; hace que sean deseados. La conducción del relato responde a un compromiso entre sobriedad y emoción.

Le Cure de Cucugnan recupera una leyenda popular con exordio y cierre tradicionales. Se trata de una historia pintoresca que, cambiando los nombres y la ubicación, podría aplicarse a cualquier pueblo²⁴. El principio del cuento es explicativo, e integra, una vez más, todos los tópicos del género:

Tous les ans, à la Chandeleur, les poètes provençaux publient en Avignon un joyeux petit livre rempli jusqu'aux bords de beaux vers et de jolis contes. Celui de cette année m'arriva à l'instant, et j'y trouve un adorable fabliau que je vais essayer de vous traduire en abrégeant un peu... Parisiens tendez vos mannes. C'est de la fine fleur de la farine provençale qu'on va vous servir cette fois... (125)

Así presenta el cuento, como un juglar que alaba su mercancía y pone al público en disposición de desearla. Y al final, conclusión también tradicional, de nuevo, reintegración en la primera oralidad de los cuentos; ha sido casi un cuento por encargo, pasado de boca en boca: “Et voilà l'histoire du curé de Cucugnan, telle que m'a ordonné de vous la dire ce grand gueusard de Romanille, qui la tenait lui-même d'un autre bon compagnon” (136).

La anécdota se ha puesto en boca del personaje, el propio cura de Cucugnan que recorre Paraíso, Purgatorio e Infierno buscando a sus parroquianos (encuentra a todos en el Infierno), dialogando con ángeles y demonios (diálogos que dan vivacidad al cuento y contribuyen a su dramatización), para convencer a los presentes de la necesidad del arrepentimiento; un motivo muy repetido en los cuentos piadosos de la Edad Media.

En el cuento titulado *Les Vieux*, una carta de París llega al molino. El narrador, “mon cher meunier”, recibe un encargo de su amigo Maurice: debe hacer una visita a sus abuelos. El narrador muestra una cierta desgana y reticencia a salir del molino, pero finalmente la visita tiene lugar, y será contada desde la misma perspectiva que ya conocemos: elección de detalles pintorescos, sobriedad y emoción. Tal vez se trate del cuento que justifica el título del volumen; al molino llega una carta. Pero, siempre hay que volver al molino para la escritura del cuento²⁵.

24 No es otro, muchas veces, el modo de difusión y pervivencia de los cuentos.

25 “Y qué hermoso era después de esas escapatorias líricas, volver al molino a descansar sobre la hierba de la plataforma, a pensar en el libro que escribiría después con todo esto...” (Daudet 1889: 189).

En *Ballades en prose*, el paisaje nevado que se ve desde el molino abre la imaginación a dos baladas. De alguna forma el título comunica un principio de clasificación y sugiere la entrada en una atmósfera y un registro diferentes a los de los otros cuentos. El primer párrafo lo explica; desde el sur, desde la Provenza, el cuento se va ahora al norte, y de lo cotidiano y pintoresco se pasa a una exótica fantasía con tonalidades simbolistas²⁶:

En ouvrant ma porte ce matin, il y avait autour de mon moulin un grand tapis de gelée blanche. L'herbe luisait et craquait comme du verre ; toute la colline grelottait... Pour un jour ma chère Provence s'était déguisée en pays du nord ; et c'est parmi (...) que j'ai écrit ces deux ballades d'une fantaisie un peu germanique... (153)

La primera de estas baladas en prosa es *La mort du Dauphin*, la segunda *Le sous-préfet aux champs*. En ésta última, las repeticiones contribuyen a la creación de una musicalidad y de un ritmo; podría hablarse de poema en prosa, pues su estructura es como la de los cantares: la frase final y la primera de un fragmento se repiten en parte y así se encadenan, como en una danza, ligando rítmicamente las secuencias²⁷.

El tono vuelve a cambiar radicalmente en *Le portefeuille de Bixiou*; además, el tiempo retrocede. Se trata de una anécdota verídica, vivida en París, antes de abandonar la ciudad y de la instalación en el molino. Un cuento que se presenta como anterior al volumen, extra-textual y real.

El narrador cuenta su encuentro con el crítico Bixiou; alguien a quien todos habían temido y alagado; ahora, ciego, sin medios, recorre los ministerios para solicitar un estanco en provincias. Su mujer no le lee los periódicos, su única hija (para tener que alimentar una boca menos) ha ingresado en el convento. El narrador lo invita a desayunar y lo observa. Bixiou al irse, olvida su cartera. ¿Qué guardará en ella?, ¿datos, documentos comprometedores, críticas demolidoras? Ahora es la ocasión de comprobarlo. El estilo juega a reflejar la simultaneidad, técnicamente tan difícil, y descubrimos, al mismo tiempo que el narrador, —espera e intriga nos obligan a participar emocionalmente—, el contraste sorprendente: Bixiou guarda en la cartera cartas de su hija, y en un sobre, mechones de su pelo; y allí escrita, la fecha de su entrada en el convento: “Allons, Parisiens, vous êtes tous les mêmes. Le dégoût, l'ironie, un rire infernal, des blagues féroces, et puis pour finir:... *Cheveux de Céline coupés le 13 mai*” (177). Y ésta es la última precisión del narrador, dónde se distancia, que perfectamente podría haber evitado.

La légende de l'homme de la cervelle d'or, también está dedicada, “À la dame qui demande des histoires gaies” (179), y el cuento se presenta como respuesta a una carta y como una tentativa para cambiar la tonalidad melancólica de los cuentos:

26 En “*Les fées de France, conte fantastique*”, sin embargo, el carácter fantástico esperado se desdibuja y da paso a una áspera crítica. Melusina es juzgada. (Daudet 1983: 191-195).

27 *La soupe au fromage*, uno de los relatos de *Contes du Lundi* juega también con la repetición. El detalle elegido en este caso es banal: “Oh! La bonne odeur de soupe au fromage...” (1983: 189), pero se repite cuatro veces, convirtiéndose en todo un acontecimiento narrativo.

En lisant votre lettre, madame, j'ai eu comme un remords. Je m'en suis voulu de la couleur un peu trop demi-deuil de mes historiettes, et je m'étais promis de vous offrir aujourd'hui quelque chose de joyeux, de follement joyeux. (179)

¿Se trata, tal vez, de una lectora de los cuentos cuando éstos eran publicados en los periódicos? En cualquier caso esta referencia (artificial o no) al extratexto se ha conservado con la publicación del cuento en el volumen y ofrece datos de crítica muy reveladores. Daudet, consciente de la tonalidad en la que bañan sus cuentos, intenta, aparentemente, poner remedio; pero resulta imposible; este tono parece dominar, también desde el exterior (las malas noticias que llegan de París), la fábrica de los cuentos. Y la nueva historia será también “une légende mélancolique”, que comienza con la fórmula más popular: “Il était une fois un homme qui avait une cervelle d'or; oui, madame, une cervelle d'or” (181).

Érase una vez, y un personaje sin nombre, con una extraña característica que lo particulariza. Y el final del cuento (los puntos suspensivos) se encuadra en la tradición, pretendiendo la veracidad, e incluso proponiendo una enseñanza, explicando el símbolo:

Malgré ses airs de conte fantastique cette légende est vraie d'un but à l'autre...

Il y a par le monde de pauvres gens qui sont condamnés à vivre avec leur cerveau, et paient en bel or fin, avec leur moelle et leur substance, les moindres choses de la vie. C'est pur eux une douleur de chaque jour ; et puis quand ils sont las de souffrir... (186-187)

Los tres puntos son también el final del cuento.

Le poète Mistral no es un cuento. Relata la visita de Daudet al poeta Frédéric Mistral. El anclaje espacial y temporal fuera del texto es demasiado visible; la intención también: un canto de alabanza a la Provenza y a su poeta²⁸.

Les trois messes basses se presenta explícitamente como “Conte de Noël”, y como *Le Curé de Cucugnan* o *L'elixir du reverend père Gaucher*, debe mucho a los cuentos piadosos tradicionales. Se permite jugar con los tópicos del género, ofrecer testimonio de veracidad, y para finalizar, insistir en el carácter de transmisión popular y oral: “...Et voilà la vraie légende de don Balaguère comme on la raconte au pays des olives” (217).

Les Oranges, subtítulo *Fantaisie*; *A Milianah*, subtítulo *Notes de voyage*; y *Les Sauterelles*, forman un grupo de cuentos con el motivo del recuerdo de Argel como fondo. En el primero recurre a la oposición París-campo, a partir de la observación de las naranjas en París,

28 Las referencias al contexto son frecuentes en el cuento tradicional. Referencias que señalan la situación como temporalmente determinada (a la que remiten los deícticos) y referencias que señalan el contexto cultural más amplio (que remiten a una cultura más o menos compartida) (Lavinio 2007: 109).

separadas del árbol, y la evocación de las naranjas del mediterráneo²⁹. El contraste de paisajes significa, pero el símbolo no se hace explícito. En *A Milianah* asistimos a una especie de paseo:

Cette fois, je vous ammène passer la journée dans une jolie petite ville d'Algérie, à deux ou trois cent lieues du moulin... Cela nous changera un peu des tambours et des cigales... (239)

Se trata de una suerte de monólogo interior del que se quiere hacer partícipe al lector, como en un reportaje dinámico, transmitido en tiempo real. La primera persona del plural asimila al lector de manera cordial al mismo tiempo que lo transporta, junto al narrador, a un nuevo presente imperativo: “Ne le suivons pas”, “entrons fumer une cigarette avec lui”, “Passons vite...”, “Vite, abritons-nous”, “Me voici devant le théâtre, entrons un moment”...; la descripción es dinámica, un verdadero recorrido, activo, por los detalles mejor elegidos. En algunos, la perspectiva muestra una lógica personal, trastocada, fantasista:

Là-bas, un vieux juif en guenilles vient chercher un rayon de soleil qu'il avait laissé hier à cet endroit et qu'il s'étonne de ne plus trouver... (241)

Les Sauterelles describe la llegada de una plaga de langostas, con su anuncio, su espera, su intriga: el ruido, la nube, el olor, el desastre que dejan a su paso. Al carácter documental e informativo da vida la técnica del cuento.

En Camargue describe la región y una partida de caza en cinco episodios, acabando con “Le Vaccarès”, el lago salado y las manadas de toros. Una curiosidad, un detalle, también lingüístico; el comportamiento de los toros durante las tormentas. El toro “tourne la corne au vent” (311), y se repite en provenzal: “vira la bano au gisele” (311). Como señalaba Daudet en el texto dedicado a Mistral, la lengua provenzal es “un gran castillo derruido” que el poeta ha recuperado. Daudet participa en el mismo empeño.

Nostalgies de Caserne, es el último cuento del volumen. Aparece de nuevo la insalvable dicotomía, París-la provincia; la dolorosa elección imposible.

Desde el molino, el narrador escucha un tambor invisible que resuena en el campo: “Ran plan plan! Ran plan plan!...” (313) y esta repetición puntúa y da ritmo al relato³⁰. Se trata de un soldado de permiso que siente nostalgia del cuartel: “Le drôle se sera dit, en passant devant mon moulin: « Ce parisien est trop tranquille là-dedans, allons lui donner l'aubade »” (314). La analogía se hace explícita. El narrador siente, como el soldado, nostalgia de

29 “¡Sí! Echaba de menos París, aunque había tenido que abandonarlo precipitadamente porque mi salud se veía muy en peligro a consecuencia de las fatigas de cinco años de noviciado literario; echaba de menos París por las cosas queridas que en él dejaba: por sus nieblas y su gas, por sus periódicos, sus libros nuevos, por las discusiones en el café o por la noche en el vestíbulo de los teatros; por esa deliciosa fiebre del arte y ese perpetuo entusiasmo que sólo veía yo en aquel momento por sus lados agradables”. “Mi primer estreno” (Daudet 1889: 195-196).

30 Daudet ha modificado un recuerdo para crear este cuento. Mistral le envió un tamborilero a París para que él lo guiara en la ciudad y le proporcionara trabajo. El tamborilero toca en la habitación para demostrar sus habilidades. “Mi cuarto me parecía bañado por un sol espléndido y perfumado con suaves olores campestres. Creíame transportado a la Provenza...” (Daudet 1889: 126).

su cuartel : París: “Mon Paris me poursuit jusqu’ici comme le tien” (317); y la inversión se produce: ahora vemos París desde el molino. El posesivo se traslada: de “mon moulin” a “mon Paris”:

...et moi, couché dans l’herbe, malade de nostalgie, je crois voir, au bruit du tambour qui s’éloigne, tout mon Paris défiler entre les pins...

Ah ! Paris...Paris !...Toujours Paris ! (318)

Si el volumen se abría con el acta notarial de la compra del Molino, se cierra ahora con el París soñado y siempre presente. El motivo tan repetido del contraste con la vida en el campo no se ha resuelto, o quizás sí³¹. El molino no ha sido más que una elección funcional, técnica; lugar geográfico y cultural, fábrica de los cuentos.

Las “historietas” de Daudet, liberadas de su función edificante, se distancian del relato clásico y del cuento de hadas. No son ejemplos, no generalizan; están ancladas en el tiempo y en la geografía; en una cultura. Llenas de pistas, particularizan la situación y a los personajes. Las exageraciones no surgen del distanciamiento. El narrador se acerca y nos acerca. Nunca desacredita a sus personajes, nunca hace de ellos caricatura. Quizás este sea el logro de unos relatos que explotan el detalle, lo aparentemente inútil o insignificante y en él concentran su emoción y la nuestra. Relatos entre la realidad y la fantasía, en el molino. Cambiarán las cosas; *Tartarin de Tarascon* vive en la misma geografía, la Provenza, Marruecos..., pero el narrador se ha separado del personaje y la realidad fantástica que presenta es una hermosa construcción, un espejismo, la realidad y los sueños se han desolidarizado³². El narrador, haciendo gala de mayor inteligencia que su personaje, nos sugiere las claves para verlo como una caricatura, todo se dirime en el contraste. La fábrica de los cuentos, oralidad y participación, quedó obsoleta. Sólo algunos recursos se siguen usando como ornamento (repeticiones, llamadas al lector, onomatopeyas...).

Un año más tarde, algunos de los cuentos de *Contes du Lundi* ensanchan la distancia de amargura y didactismo. A partir de entonces, A. Daudet es un escritor realista; las historias de la literatura describen sus novelas como “cuadros de costumbres”. Pero queda por ver todavía cuánto le deben estas historias a la fábrica de los cuentos.

31 Los lugares lo han sido también de una retórica, configurando el cuerpo del texto y marcando su carácter argumentativo: “l’ensemble de lieux dans un texte nous révèle des univers topiques (une vision du monde, même si l’on admet que certains de ces lieux sont antithétiques”, (Kibédi-Varga 1989: 50).

32 Sin embargo, Daudet considera esta novela muy próxima a la tradición oral y a la estética teatral. “El estilo no es ni muy fino ni muy cuidado. Es lo que yo llamo “literatura de a pie”, hablada, gesticulada, con los desenfundados ademanes de un héroe” (Daudet 1889: 169).

Referencias Bibliográficas:

- DAUDET, Alphonse. 1889. *Treinta años de París a través de mi vida y de mis libros*. Traducción al castellano: Giner, H, Madrid, Ed. Agustín Jubera.
- 1958. *Tartarin de Tarascon*. Paris, Flammarion.
- 1972. *Lettres de mon Moulin*. Paris, Le livre de Poche.
- 1983. *Contes du Lundi*. Paris, Librairie Générale Française.
- DEFRANCE, Anne et PERRIN, J. P. 2007. *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. Paris, Desjonquères.
- DÍAZ G. VIANA, Luis. 2007. "Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad", *SIGNA* 16, Madrid, UNED, 17-34.
- GOYET, Florence. 2003. "Autores entre las dos formas: el relato corto en el umbral del siglo XX" in Concepción Palacios Bernal, *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*. Murcia, Universidad de Murcia, 167-190.
- KIBÉDI-VARGA, Aron. 1989. *Discours, récit, image*. Liège-Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga.
- LAVINIO, Cristina. 2007. "Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores", *SIGNA* 16, Madrid, UNED, 97-124.
- RIFFATERRE, Michael. 1982. "L'illusion référentielle" in GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan. 1982. *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 91-118.
- RODARI, Gianni. 2000. *Gramática de la fantasía; introducción al arte de inventar historias*. Barcelona, Ediciones del bronco.
- ROURÉ, Jacques. 1982. *Alphonse Daudet*. Paris, Juillard.
- SANFILIPPO, Marina. 2007. "El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad", *SIGNA* 16, Madrid, UNED, 73-95.
- TODOROV, Tzvetan. 1978. "Les deux principes du récit" in, *Les genres du discours*. Paris, Seuil,