



---

## HISTORIA ORAL, DIÁLOGO Y GÉNEROS NARRATIVOS\*

**ALESSANDRO PORTELLI**  
(Università di Roma "La Sapienza", Italia)

---

### RESUMEN

Este texto explora distintos aspectos derivados de la práctica de la historia oral y los géneros narrativos. La "historia oral" tiende a ser una historia nunca dicha, aun cuando se compone de historias ya narradas. La novedad de la situación y el esfuerzo por explicar acentúan un aspecto típico del discurso oral: el de una composición que se desarrolla en el acto mismo de comunicar y que comprende por lo tanto sus materiales preparatorios.

**Palabras clave:** Historia oral, entrevistas, géneros narrativos

---

\* El siguiente artículo es una traducción de "Storia orale, dialogo, e generi narrativi"; en: Favilli, Paolo (curatori); *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia*; Franco Angeli Editore; 2013. Traducción al español a cargo de Gilda Vignolo.

**ABSTRACT**

***Oral history, dialogue and narrative genres***

*This article explores various issues arising from the practice of oral history and narrative genres. "Oral history" tends to be a story never told, even if it consists of stories already narrated. The innovation of the situation and the effort to explain accentuate a typical aspect of the oral discourse: that of a composition which develops itself in the same act of communicating and therefore comprises its preparatory materials.*

**Key words:** *Oral history, interviews, narrative genres*

En la expresión "historia oral", el sustantivo "historia" evoca una narración del pasado y el adjetivo "oral" se refiere al medio expresivo que la caracteriza. Los historiadores orales han trabajado mucho sobre los aspectos narrativos y lingüísticos, identificando los géneros discursivos utilizados por los entrevistados: los elementos del folklore, las anécdotas, la influencia de las formas escritas y literarias y de la comunicación masiva, las analogías y las diferencias entre oralidad y escritura, etcétera.<sup>1</sup> Más tarde, relativamente, comenzó a tomarse nota del hecho de que la historia oral es el resultado de un diálogo (una entrevista)<sup>2</sup> que toma forma ya sea por las estrategias verbales del entrevistado, por la intervención y la presencia del historiador y por el empleo que de ello se hace sucesivamente. "Historia oral", entonces, es un término ambivalente, en cuanto designa por un lado aquello que el historiador "escucha", y por otro, lo que éste mismo "dice" o "escribe", y sobre todo eso que el narrador y el historiador construyen juntos a lo largo de la entrevista.

Por lo tanto, la historia oral es un género en sí mismo, un género dialógico y compuesto, en el cual se entrelazan los géneros discursivos utilizados por los narradores, es decir, los que usa el historiador durante la entrevista y en la escritura pública, y aquellos géneros producidos en la relación de dos sujetos. Si definimos "género" como construcción forjada por las estrategias y técnicas verbales compartidas, la historia oral entonces, sería un conglomerado de géneros, un género de discurso histórico y narrativo específico dotado de una identidad y una autonomía.

---

<sup>1</sup> Tonkin, Elizabeth; *Narrating Our Pasts. The Social Construction of Oral History*; Cambridge University Press; Cambridge, UK; 1992.

<sup>2</sup> Pistacchi, Massimo (ed.); *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*; Donzelli; Roma; 2010.



En 1979, estuve en la casa de Santino Cappanera, haciéndole una entrevista acerca de su vida y su militancia política como obrero de las acerías de Terni. Su hija adolescente estaba en la habitación de al lado haciendo sus tareas, pero pasados veinte minutos se encontraba sentada en el pasillo, todavía fuera de la sala de estar; poco después estaba parada en el umbral y finalmente se acercó y se sentó junto a su padre para escuchar por primera vez el relato de su vida.

De hecho, las narraciones que se recogen en las entrevistas de historia oral prácticamente no han sido nunca contadas de esa forma. Generalmente, las historias de familia se transmiten y se incorporan en fragmentos y anécdotas, dichas y repetidas según la ocasión, pero la historia completa, nunca es contada en la forma ordenada y coherente de un conjunto organizado, como en la ficción literaria del abuelo que sienta a su nieto en su regazo para contarle su vida. Por esto, la hija de Santino Cappanera se sentía atraída: las anécdotas habituales de su padre se estaban transformando en *historia* gracias a la presencia y a la intervención del entrevistador.

Las historias familiares no solamente nunca son narradas de modo estructurado, sino que nunca antes han sido contadas para *este* entrevistador: un oyente e interrogador especializado, un extraño que mientras le confiere autoridad al narrador a la vez lo desafía a explorar distintos aspectos de su experiencia que no evoca habitualmente.

Por lo tanto, una “historia oral” tiende a ser una historia nunca dicha, aun cuando se compone de historias ya narradas. La novedad de la situación y el esfuerzo por explicar acentúan un aspecto típico del discurso oral: el de una composición, una *performance*<sup>3</sup> que se desarrolla en el acto mismo de comunicar y que comprende por lo tanto, sus materiales preparatorios, los bocetos, los recorridos abandonados, las correcciones paratácticas, las interacciones en la búsqueda de exactitud, de efectos dramáticos y la prueba de la reacción del interlocutor. También es un trabajo que utiliza materiales sociales (lugares comunes, fórmulas, folklore, anécdotas...) y derivados de la escritura (novela, autobiografía, historiografía), que sirven para trazar un recorrido en el territorio abierto y fluido del discurso y de la memoria: como aquel trabajador portuario de Civitavecchia que, sintiéndose inferior y reducido al silencio por la elocuencia de los intelectuales de su partido, un día tomó la palabra e hizo su intervención en octava rima, como si los requisitos de la métrica del género, en vez de limitarlo, lo sustentaran y le hicieran de guía.

---

<sup>3</sup> Lord, Albert; *The Singer of Tales*; Harvard University Press; Cambridge; Massachusetts; 1960



Entonces, para comprender la forma de la narración que escuchamos debemos tener en cuenta no sólo las conclusiones a las que arriba el narrador, sino cómo llega a las mismas: los bloques discursivos acabados pero también los fragmentos y los conectores aparentemente carentes de forma, como en un texto que incluya sus propios materiales preliminares. La historia oral usa todos los géneros de los que dispone el narrador, pero se constituye como un género discursivo en sí mismo –un “género hecho de géneros”– colocado en un espacio cultural específico, inusual. La historia oral comienza en la oralidad del narrador pero se dirige hacia la escucha del historiador y finalmente a su escritura, por eso tiende a organizar su propio discurso teniendo en cuenta este destino final. (“Cuando esta historia salga en italiano, hágasela leer a mi nieto”, me dijo Minnie Randolph, una señora afroamericana de noventa y dos años). Por otra parte, el historiador de las fuentes orales debe recordar permanentemente al lector el origen oral del texto que tiene frente a sí.

En otras palabras, podríamos definir a la historia oral como el género discursivo que la oralidad y la escritura han creado para hablar entre sí de la memoria y del pasado.

Como escribe Jean-Marie Schaeffer<sup>4</sup>, los géneros discursivos se pueden definir partiendo de la siguiente pregunta: “¿Quién dice, qué cosa, a través de qué canales, a quién y con qué efectos”? Comencemos por “qué cosa”.

La historia oral es una narración abierta; no existen prescripciones respecto de los argumentos a los que pueda referirse, sin embargo se define por una puntualización implícita que la distingue de otros géneros basados en la entrevista<sup>5</sup>: la combinación entre el predominio de la forma narrativa por un lado, y la investigación en la relación entre biografía e historia, es decir experiencia personal y procesos sociales, por otro. En este sentido, podríamos hablar de *history-telling*: una especie de pariente del narrador de historias, pero distinto de éste por su mayor amplitud temática y su formación dialógica.

Hay ciertas preguntas fundamentales tales como ¿cuán histórica es la vida personal? o ¿cuán personal es la historia?, que pueden ser hechas por el narrador, por el historiador o por ambos. De hecho, el límite entre lo privado y lo público en el relato personal es a menudo incierto: entrevistando a Maggiorina Mattioli, una costurera de Terni, de familia comunista, me di cuenta de que había más “historia” en su

---

<sup>4</sup> Schaeffer, Jean-Marie; *Che cos'è un genere letterario*; Pratiche; Parma 1992 [1982].

<sup>5</sup> Pistacchi, M.; *Vive voci...*; Op. Cit.



noviazgo atormentado con un fascista, que en su hermano, un militante político clandestino y desterrado. En fin, la historia oral expresa la historicidad de la experiencia personal y el impacto de la historia en la vida individual, sobre todo en hechos masivos, como las guerras, las revoluciones o las catástrofes naturales<sup>6</sup>. Por lo tanto, aun cuando la historia oral “de elite” es un género reconocido y practicado<sup>7</sup>, ésta adquiere toda su especificidad cuando escucha a narradores que no son personajes públicos.

Así pues, la historia oral se deriva del equilibrio cambiante entre lo personal y lo social, entre la biografía y la historia. Si pensamos en la fórmula de *Life and times* que ha titulado muchas biografías y autobiografías<sup>8</sup>, dependiendo de hacia dónde se inclinara la balanza: *life* o *times*, la historia oral oscila entre *performance narrativa* y *documento textual*; entre *narración de vida* orientada al sujeto y *testimonio* sobre un tema. En la práctica, se ubica siempre en una zona intermedia: el rol de la historia oral consiste precisamente en conectar la vida a los tiempos, lo particular a lo representativo y la oralidad a la escritura. Quizás, en *Life and times*, la palabra problemática clave es la del medio.

Por ejemplo, un lugar común muy difundido es aquel en el cual el narrador privado se compara victoriosamente con una figura institucional: el soldado con el oficial, el obrero con el gerente, el militante de base con el dirigente, el pariente del enfermo con el médico o el estudiante con el profesor. Una forma típica es la del relato de guerra: desde la escuela primaria aprendemos que la historia está hecha de batallas, por eso preguntarse “¿qué hiciste en la guerra?” es el modo más elemental de darle un lugar al individuo en la historia. Una vez, Irene Guidarelli, una obrera anciana de Terni, me dijo que la primera guerra mundial “la hicieron allá arriba entre ellos” pero en la segunda guerra “nosotros entramos realmente”. No es casual que mientras las historias de guerra son esencialmente masculinas, a las mujeres les pertenecen las crónicas sobre los bombardeos donde la historia literalmente entra violentamente en las casas; y tampoco es fortuito que las historias masculinas de la guerra y del servicio militar tengan un correlato femenino poco explorado en los relatos de mujeres que asistiendo a parientes en hospitales, se

---

<sup>6</sup> Poniatowska, Elena; Salgado Andrade, Eva y Meyer, Eugenia; “Documenting the Earthquake of 1985 in Mexico City”; en *Oral History Review*; N° 16; 1988; pp. 1-31.

<sup>7</sup> De Moraes Ferreira, Marieta; *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*; Fundação Getúlio Vargas; Rio de Janeiro; 1994; Perks, Rob; “The Roots of Oral History: Exploring Contrasting Attitudes to Elite, Corporate and Business Oral History in Britain and the U.S.”; en *Oral History Review*; N° 37; 2010; pp. 215-224.

<sup>8</sup> Douglass, Frederick; *The Life and Times of Frederick Douglass* [1891 - 1892]; Pathways; New York; 1941.



enfrentaron –como los soldados en la guerra<sup>9</sup>– con una institución pública, con las jerarquías, con la tecnología, con la vida y la muerte. Tal vez la razón por la cual las narraciones masculinas de la guerra son un género reconocido y los relatos femeninos de hospitales no lo son no tenga que ver con la cuestión de *género* sino con el hecho de que la guerra es percibida como un “acontecimiento” público y la curación es una actividad interpersonal continua y permanente. Fue necesario mucho tiempo y también una historiografía feminista, para que el *maternage* femenino de masa formase parte de los relatos de la guerra y la Resistencia<sup>10</sup>.

La historia oral comienza con el encuentro entre un sujeto que tiene una historia (*story*) para contar y un sujeto con una historia (*history*) para (re)construir. Sin embargo, habitualmente, el primero que habla no es el entrevistado, sino el entrevistador<sup>11</sup>. La narración del entrevistado nace como respuesta a la pregunta del entrevistador: “¿cuándo naciste?”, “contame tu vida”, “¿quién era el alcalde en ese momento?”.

Al abrir el dialogo, el entrevistador define los roles y las autoridades discursivas. Una narración autobiográfica oral puede asemejarse superficialmente a una autobiografía escrita, pero representa un *acto autobiográfico*<sup>12</sup> de otro género. Escribir (y publicar) una autobiografía es una decisión del narrador, que se arroga el derecho de hablar de sí mismo en público; la narración autobiográfica en la historia oral comienza en el momento en el cual el historiador decide entrevistar a una determinada persona, y de esta decisión ajena se deriva (sobre todo si el entrevistado pertenece a grupos sociales no hegemónicos de los cuales tanto se ocupa la historia oral) la autorización para hablar de sí mismo. Algunas palabras en el comienzo como “no tengo nada para decir” o “¿qué quiere que le diga?”<sup>13</sup> – a menudo seguidas de largas y elocuentes narraciones– pueden parecer falsos retrocesos cuando lo que indican es que el narrador responde a una consigna de su interlocutor.

---

<sup>9</sup> Gibelli, Antonio; “Per una storia dell’esperienza di guerra dei contadini”; en Botta, Roberto; Castelli, Franco y Mantelli, Brunello (eds.); *La cultura delle classi subalterne fra tradizione e innovazione: atti del convegno di studi, Alessandria, 14-16 marzo 1985*; Edizioni dell’Orso; Alessandria; 1988; pp. 85-102.

<sup>10</sup> Bravo, Anna y Bruzzone, Anna Maria; *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*; Laterza; Roma-Bari; 1995.

<sup>11</sup> Grele, Ronald; “History and the Languages of History in the Oral History Interview: Who Answers Whose Questions and Why”; en McMahan, Eva y Rogers, Kim (eds.); *Interactive Oral History Interviewing*; Lawrence Erlbaum; New Jersey Hove, UK; 1994.

<sup>12</sup> Tassi, Ivan; *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*; Laterza; Roma-Bari; 2007.

<sup>13</sup> Palmer, Michael; “«I Haven’t Anything to Say»: Reflections of Self and Community in Collecting Oral Histories”; en Grele, Ronald (ed.); *International Annual of Oral History 1990*; Greenwood; New York; 1990; pp. 167-190.



Historias que comienzan del mismo modo, como “yo nací”, son sin embargo, actos narrativos diferentes<sup>14</sup>. Examinemos dos comienzos:

Nací en la ciudad de Cork, Irlanda, en 1830. Mi familia era pobre. Por generaciones lucharon por la libertad de Irlanda. Muchos de mis familiares murieron en esa lucha.

Entonces comencemos con esto, nací en Terni. Hijo de un trabajador ferroviario. He perdido a mi padre a la edad de diez años.

En el primer ejemplo, la gran sindicalista revolucionaria Mary “Mother” Jones habla orgullosamente de sí misma porque sabe que su larga vida de lucha y coraje le da derecho a hacerlo<sup>15</sup>. En cambio, en el segundo, la deixis (“esto”) sugiere que el ferroviario anarquista Riziero Manconi responde a la pregunta y al estímulo del interlocutor empírico. Veamos estos comienzos: “Siempre he tenido el placer de encontrar pequeñas anécdotas sobre mis antepasados” y “Comencemos con todo lo que sé: mi familia vino de Cesena a Terni...”. Estas palabras pertenecen a la *Autobiografía* de Benjamin Franklin –estadista, científico y escritor– y a la entrevista con Giuseppina Migliosi, modista. Aunque ambos empiezan con los recuerdos familiares, se trata de dos actos distintos: Franklin es un hombre público y una figura representativa que, si bien finge estar escribiendo una carta personal a su hijo, en realidad está construyendo un modelo de sujeto de la nueva modernidad revolucionaria. Giuseppina es un ama de casa y modista que acepta hablar en su hogar porque su nieta y el entrevistador se lo han pedido. Quizás también por esto, Franklin puede comenzar orgullosamente diciendo “yo” mientras que Migliosi es absorbida por su familia: las bases de la legitimización para hablar de sí mismos son diferentes. Entrevisté a Riziero Manconi y le dije: “Quisiera que mi hables de tu vida, de tu crecimiento personal y político, de cómo era el ambiente en el que naciste, de tu recorrido laboral y de la militancia política.” Consignas como ésta predeterminan la forma de la narración: el orden cronológico, las temáticas, la relación entre lo personal y lo social. Por supuesto que un militante como Manconi habría hablado de todo ello (de hecho, se refirió a cosas que no le había preguntado, como sus intentos literarios por ejemplo), pero el punto es que si otra persona hubiera iniciado la conversación con otra consigna, probablemente Manconi hubiese hablado de las mismas cosas pero con otras palabras y ordenando su discurso de otro modo.

---

<sup>14</sup> Stepto, Robert; “I Rose and Found My Voice: Narration, Authentication, and Authorial Control in Four Slave Narratives”; en Davis, Charles y Gates Jr., Henry Louis (eds.); *The Slaves Narrative*; Oxford University Press; Oxford; 1985.

<sup>15</sup> Jones, Mary “Mother”; *The Autobiography of Mother Jones*; Charles H. Kerr; Chicago; 1972 [1924].



Los participantes de una entrevista traen consigo agendas que pueden coincidir sólo en parte y que son constantemente renegociadas en el curso de la conversación. Yo quería que Maggiorina Mattioli me contase sobre su hermano, y ella, en cambio, deseaba contarme sobre su desdichado noviazgo. Naturalmente ella tenía razón: a veces los narradores se pierden en discursos irrelevantes, pero siempre conviene escucharlos y luego juzgarlos. La negociación, a su vez, produce efectos formales: por ejemplo, antes de obtener mi atención plena, Mattioli me contó su historia tres veces, acumulando repeticiones y sumando siempre nuevos detalles.

Según cómo se desarrolla el intercambio de preguntas y respuestas, y el espacio recíproco, una entrevista puede pertenecer al género “cuestionario” o al de un “diálogo intenso” (*thick dialogue*). En el cuestionario, cada secuencia de preguntas y respuestas es independiente de la sucesiva; las preguntas a menudo están predeterminadas por las respuestas y éstas son breves. En el *thick dialogue*, cada pregunta brota de la respuesta precedente y es formulada de modo que produzca respuesta amplias, con espacio para digresiones. No es que un género sea mejor que el otro, sino que sirven para funciones diferentes: comparación referencial en el primer caso, subjetividad e individualidad en el segundo. Efectivamente, en la práctica las entrevistas tienden a colocarse en una zona semi-estructurada, intermedia, con cruces variables entre el cuestionario y el diálogo intenso abierto<sup>16</sup>, según las situaciones y sobre todo, la relación entre los dos sujetos.

Para los mineros de Kentucky yo era un *furriner*, un extranjero venido del otro lado del mundo, pero para los estudiantes de La pantera era un docente de su departamento, un elemento de su mismo ambiente. Por lo tanto, en las entrevistas en Kentucky prevalece la narración, en forma de *storytelling* y *historytelling*, mientras que en las romanas predomina el comentario, la interpretación, el análisis y el juicio. Naturalmente, allí entran las diferencias culturales (los mineros de los Apalaches tienen una larga tradición de narración oral, mientras que los estudiantes de filosofía son por definición, más propensos a la abstracción); sin embargo, también cuenta el hecho de que la forma de la entrevista está influenciada por la

---

<sup>16</sup> Cutler, William III; “Accuracy in Oral History Interviewing”; en Dunaway, David y Baum, Willa (eds.); *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*; America Association for State and Local History; Nashville, Tennessee; 1984; Hommer, Dean y Wildavsky, Aaron; “La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa”; en *Historia y fuente oral*; Nº 4; 1990; pp. 23-77.





relación que tiene el narrador con el contexto: a un extranjero es necesario explicarle todo, mientras que se supone que un coterráneo ya conoce los datos y busca sobre todo la perspectiva crítica de los individuos.

Dennis Tedlock recuerda que Franz Boas advertía a sus alumnos acerca de estas entrevistas en las cuales el narrador pretende no sólo informar sino expresar una opinión, un juicio (por ejemplo los “indios inteligentes” que pueden haber construido una teoría sobre el objeto de investigación), mientras que Margaret Mead estigmatizaba a los entrevistadores demasiado locuaces y afirmaba: “el investigador no está en el campo para hablar sino para escuchar” y nunca debiera “expresar ideas complejas propias que terminaran por confundir y distorsionar los relatos de los narradores.”<sup>17</sup> Así, se genera una simetría terrorífica que excluye por un lado la inteligencia del entrevistado y por otro la empatía del entrevistador. (¿Cómo pretender que una persona nos cuente su vida si no decimos nada de la nuestra? Recuerdo a una estudiante de La Pantera que cambió el rumbo de la entrevista cuando me dijo: “¿Puedo hacer una pregunta yo? ¿Cómo se convirtió en profesor?” y también a Hugh Cowans, minero y pastor bautista, que antes de hablar me preguntó si era miembro del sindicato). Los seres humanos, incluidos los “informantes”, rara vez hablan sin tener en cuenta al interlocutor y sin expresar una valoración aunque sea implícita.<sup>18</sup>

Por otro lado, un entrevistador que se coloca a sí mismo en el campo de modo inteligente, respetuoso y no invasivo, puede “desafiar” al narrador a abrirse sobre aspectos problemáticos de su experiencia y subjetividad, a expresarse de modo más autónomo que el sentido común de su propio entorno. El mito de la no-interferencia, sostenido en nombre de la objetividad, en realidad es una forma grave de manipulación ya que suprime un dato crucial del acontecimiento (el rol del investigador) y representa un diálogo como si se hubiese tratado un monólogo.

Esto es especialmente evidente en la fase posterior, en la publicación, que transforma un discurso dirigido a un interlocutor específico y empírico, en un texto dirigido a un vasto público de lectores indeterminados. Por ejemplo, en el comienzo de *Mules and Men*<sup>19</sup>, la escritora y antropóloga Zora Neale Hurston

---

<sup>17</sup> Tedlock, Dennis; “The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology”; en *The Spoken Word and the Work of Interpretation*; University of Pennsylvania Press; Philadelphia; 1983.

<sup>18</sup> Labov, William y Waletzky, Joshua; “Oral Versions of Personal Experience”; en Helm, June (ed.); *Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting*; American Ethnological Society / University of Washington Press; Seattle y Londres; 1973 [1967].

<sup>19</sup> Hurston, Zora; *Mules and Men. Negro Folklore and Voodoo Practices in the South*; Harper & Row; New York-Evanston; 1970 [1935].



nota que los narradores saben perfectamente quién es ella, nacida en el mismo lugar que ellos, pero se preguntan quién leerá sus relatos una vez publicados y difundidos en otros sitios. Ella lleva los términos del diálogo, poniendo en evidencia todo el tiempo su presencia y su papel de oyente, de estimuladora y de ocasional narradora entre los narradores. El hecho es que el pasaje de la conversación interpersonal al texto público constituye un cambio (legítimo y necesario) de estatuto y de género respecto de la composición en *performance* oral y dialógica de la entrevista.

La diferencia más palpable entre la entrevista en el campo y cualquier otro género de conversación es que, en el primer caso, las voces pasan a través de una máquina, una grabadora, una cámara de video o incluso un cuaderno. La presencia de la máquina le recuerda a quien habla que sus palabras serán reproducidas en otra parte a destinatarios desconocidos. En la entrevista, aspectos técnicos como la posición del micrófono o de las luces, orientan el encuentro hacia un monólogo o hacia un intercambio dialógico; en la publicación, los canales a través de los cuales este diálogo se vuelve público definen el género del discurso del historiador.

En 1972, durante un viaje en tren, encendí el grabador en medio de una charla informal con Amerigo Matteucci, un obrero de la construcción y administrador del pequeño pueblo de Polino (Terni). Veinte años más tarde, un equipo formado por un gran director como Ansano Giannarelli lo entrevistó y grabó un video. Las historias y las palabras eran a groso modo las mismas (ya que la historia que contó aquel día en el tren se convirtió en un clásico de la *historia oral* internacional y la había repetido en público muchas veces, incluso invitado por mí) pero cambiaba el tono de la voz, el lenguaje corporal, la presentación de sí mismo: en el video, Mateucci vestido con su mejor ropa, sentado en su escritorio de síndico, le dedicaba a la cámara un discurso llano y monótono dirigido a destinatarios invisibles. Además, en el video podía verse su fisonomía y su lenguaje corporal, mientras que en mi registro auditivo, tanto más vivo narrativamente, estos elementos estaban ausentes: no intento decir que un medio es mejor que el otro, sino que cada uno orienta la *performance* de modo diferente: un diálogo familiar en el caso de mi audio, una declaración oficial en el caso del video.



El uso del video en la historia oral plantea varios interrogantes relativos al método<sup>20</sup>: el impacto a menudo diferente de la cámara de video con respecto al del grabador, los límites temporales, los requisitos de iluminación y de *staging*, la tendencia a presentar la composición de una *performance* como “declaración” acabada, el efecto autoritario, sea de las voces que narran, sea de su supresión, o la intención de ir más allá de la dimensión del documental hacia una comunicación visual analítica... En este punto, quisiera subrayar una diferencia técnica: el micrófono es omnidireccional y por lo tanto, recoge también la voz del entrevistador y los sonidos del ambiente en “plano secuencia total”<sup>21</sup>, la cámara en cambio, mira en una sola dirección, lo cual refuerza la tendencia a transformar el diálogo en monólogo. Paula Rabinowitz escribe: “Los documentales que reprimen la presencia de la voz o del cuerpo del documentalista fingen representar una verdad natural capturada casualmente en palabras e imágenes y aparentemente dirigida al consumo directo de la *audience*”<sup>22</sup>

Por esto, la historia oral en video funciona mejor cuando muestra a ambos sujetos de una entrevista (lo cual implica la presencia de una tercera persona, quien graba el video, que puede ser un problema en términos de interferencia y de costos) y cuando contiene en su interior la historia autorreflexiva de su misma creación.

De todos modos, la historia oral es difundida sobre todo en forma escrita. Las modalidades de traducción escrita de la oralidad son tan numerosas como las de recolección y documentación y varían según los proyectos y áreas temáticas; por ejemplo según quien escriba un análisis lingüístico fonético o una historiografía narrativa<sup>23</sup>. Así como no existe un modo único y normativo de transcribir, tampoco existe un modo único y normativo de editar. La precisión es un criterio universalmente reconocido de transcripción y edición, pero no es fácil de definir de modo unívoco: una transcripción mecánica de lo hablado, puede vulnerar el sentido, transformando una elocuente *performance* oral en una ilegible página escrita.

---

<sup>20</sup> Gardner, Joel; “Oral History and Video in Theory and Practice”; en *The Oral History Review*; Nº 12; 1984; Contini, Giovanni y Martini, Alfredo; *Verba Manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*; La Nuova Italia Scientifica; Roma; 1993; Paggi, Silvia; “A propósito de la entrevista filmada en la investigación antropológica; en *Historia y fuente oral*»; Nº 12; 1994; pp. 163-171.

<sup>21</sup> Grammaroli, Enrico; Lucifreddi, Diego; Minasi, Santi; “L'archivio Franco Coggiola, in *Giorni cantati. La seconda vita del Circolo Gianni Bosio*”; en *Il de Martino. Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino*; Nº 16-17; 2005; pp. 87-90.

<sup>22</sup> Rabinowitz, Paula; *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*; Verso; London; 1994.

<sup>23</sup> Baum, Willa; *Transcribing and Editing Oral History*; Altamira Press; San Francisco; 1991.



El pasaje de lo oral a lo escrito es en última instancia similar a la traducción, una “representación” de la *performance* originaria en otro medio y no una “reproducción” de la misma (que sería imposible). Por lo tanto, se trata de un trabajo creativo que exige selección, juicio estético y sobre todo interpretación – cada signo de puntuación es una intervención interpretativa– pero que a diferencia de la traducción debe contener rastros tangibles del acontecimiento original para recordarle al lector que el texto escrito que tiene en sus manos es fruto de un diálogo oral. Quizás en ninguna fase del trabajo de historia oral, la correlación entre proyecto y forma sea tan estrecha como en la transcripción, traducción y edición para su publicación.

En este sentido, podemos identificar tres parámetros:

- la amplitud de la narración
- la representación y continuación de la dimensión dialógica y de la *performance*
- el público al cual el texto está dirigido.

Dada su atención a los contextos locales y a las historias individuales, la historia oral es a menudo asociada a la microhistoria<sup>24</sup>; sin embargo, la amplitud temporal de los proyectos de historia oral es muy diversa. Si se me permite referir a un trabajo propio, mi último libro abarca un arco temporal que va de 1787 a 2008<sup>25</sup> (aunque la historia de Basso<sup>26</sup> dura treinta minutos en total); la dimensión social y geográfica varía si pensamos en las biografías individuales<sup>27</sup> o en acontecimientos que involucran a millones de personas<sup>28</sup>, o en historias locales de dimensiones internacionales<sup>29</sup> o globales<sup>30</sup>. Una historia de vida contada en profundidad, una colección de entrevistas, un ensayo interpretativo de gran alcance, todo es “historia oral”, pero son géneros diferentes.

---

<sup>24</sup> Ginzburg, Carlo; “Microstoria: due o tre cose che so di lei”; en *Quaderni storici*; Nº 86; 1994; pp. 511-539.

<sup>25</sup> Portelli, Alessandro; *They Say in Harlan County. An Oral Story*; Oxford University Press; New York; 2010.

<sup>26</sup> Basso, Rosann; “Myths in Contemporary Oral Tradition: A Children’s Strike”; en Samuel, Raphael y Thompson, Paul (eds.); *The Myths We Live by*; Routledge; Londres y New York; 1990; pp. 61-69.

<sup>27</sup> Rosengarten, Theodore; *All God’s Dangers. The Life of Nate Shaw*; Knopf; New York; 1974.

<sup>28</sup> Fraser, Ronald; *Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War*; Pantheon; New York; 1979.

<sup>29</sup> Fraser, Ronald (ed.); *A Student Generation in Revolt*; Pantheon; New York; 1988.

<sup>30</sup> Ginzburg, Carlo; “Memoria e globalizzazione”; en *Quaderni storici*; Nº 120; 2005; pp. 657-670.



Lo primero es: ¿quién habla?, ¿cuántas voces están incluidas, cómo están articuladas? ¿Se trata de un monólogo o de un montaje plurivocal? Hay dos libros que tratan estos temas: *Nam* de Mark Baker<sup>31</sup> y *Bloods: An Oral History* de Wallace Terry<sup>32</sup>; ambos utilizan estrategias comunicativas e interpretativas diferentes. Los dos están compuestos de amplios monólogos en primera persona, sin comentarios del historiador, pero mientras *Bloods* cuenta cada historia individual separadamente pero de modo integral; *Nam* las desmonta para recombinarlas en secuencias temáticas. Por eso, mientras *Bloods* coloca a Vietnam en el ciclo de vida de cada historia (e incluye los nombres de los narradores), *Nam* lo representa como una experiencia colectiva en la cual las historias son intercambiables (y no incluye nombres). La interpretación autoral, suprimida en la representación de las entrevistas en nombre de una idea de “objetividad”, se filtra de modo implícito y por ello autoritario en el tipo de montaje elegido.

Aquí aparece el segundo parámetro: ¿de qué modo la publicación continúa o representa el diálogo desarrollado en el campo de trabajo? ¿Cuál es efectivamente el equilibrio entre *oral* e *historia*, entre el medio de comunicación y los datos referenciales? Podemos esbozar alguna respuesta comparando cinco modelos italianos. ¿Qué sucede, por ejemplo, con las indecisiones, las digresiones, el dialecto y las preguntas del entrevistador?

Los libros de Nuto Revelli<sup>33</sup> se rigen por una rigurosa distinción de las voces, que incluye introducciones autorreflexivas del historiador y luego la secuencia de los “testimonios” individuales de los entrevistados, objeto de una reconocible edición. La aparente objetividad en la presentación de los individuos (con la cancelación visible de las preguntas del investigador) deja al lector el trabajo interpretativo y resalta el pathos subjetivo de cada uno de los relatos: si bien las entrevistas están traducidas del dialecto a la lengua standard, la dimensión *oral* prevalece sobre la *historia* en el cuerpo textual y dialoga con la *historia* autorreflexiva de la introducción.

*Torino operaia e fascismo* de Luisa Passerini<sup>34</sup> es un ejemplo del uso de las fuentes orales para la producción de un excelente trabajo de historia “sin adjetivos”, que entrelaza una aguda lectura de citas

---

<sup>31</sup> Baker, Mark; *Nam*; Abacus; London; 1982.

<sup>32</sup> Terry, Wallace; *Bloods. An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans*; Ballantine; New York; 1984.

<sup>33</sup> Revelli, Nuto; *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*; Einaudi; Torino; 1977; Revelli, Nuto; *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*; Einaudi; Torino 1985.

<sup>34</sup> Passerini, Luisa; *Torino operaia e il fascismo*; Feltrinelli; Milano; 1984.



precisas de los “testimonios” con fuentes de archivo en el marco de la narración cronológica construida por la narración histórica. Aquello que conecta a este texto con la práctica de la historia oral es la centralidad que tiene la dimensión subjetiva, que emerge de la calidad y la organización de las citas elegidas. Aunque el texto no se detiene en análisis lingüísticos, narrativos, psicológicos de cada documento y muy rara vez menciona el diálogo con la entrevistadora, aquí historia y oral mantienen un fecundo equilibrio.

*Mondo operaio e mito operaio* de Maurizio Gribaudi<sup>35</sup> está basado en entrevistas que son utilizadas sobre todo como apoyo documental para un análisis de las estrategias económicas y demográficas y casi nunca son citadas textualmente. La oposición entre “mundo” y “mito” demuestra el empeño por contraponer la realidad de los hechos y las construcciones ideológicas, por eso el libro prácticamente no le presta atención a las fuentes orales. La balanza se inclina aquí hacia la historia e ignora casi por completo su oralidad.

Mi *Biografía de una ciudad*<sup>36</sup> se ubica en el extremo opuesto. Un menudo montaje y bricolaje (que incluye a las fuentes de archivo) pone de relieve la polifonía, el diálogo, el estilo verbal de las *performances* de los entrevistados. La voz que narra se limita a hacer de conector de las citas y entra en el texto en momentos clave. Basado en modelos literarios más que historiográficos (Conrad, Faulkner, Dos Passos), el texto intenta recrear una historia polifónica y dialógica de la ciudad, que tiene como principio el flujo cronológico de la historia pero coloca el sentido en las frecuencias más profundas y en las formas expresivas de la oralidad.

El ejemplo más intenso de diálogo entre las fuentes y la investigadora es *Autobiografía de grupo* de Luisa Passerini<sup>37</sup>. La historia oral en el movimiento de 1968 se expone en forma autoreflexiva, en relación con la subjetividad de la investigadora y con su autobiografía como participante de este mismo movimiento. De aquí se deriva un encuentro de dimensión personal y social, de autobiografía, historiografía, psicoanálisis, literatura que constituye verdaderamente un género en sí mismo y que llegó a inspirar una obra teatral (un formato al cual parece prestarse particularmente bien la historia oral<sup>38</sup>).

---

<sup>35</sup> Gribaudi, Maurizio; *Mondo operaio e mito operaio. Spazi e percorsi sociali a Torino nel primo Novecento*; Einaudi; Torino; 1987.

<sup>36</sup> Portelli, Alessandro; *Biografia di una città. Storia e racconto. Terni 1831-1985*; Einaudi; Torino; 1985.

<sup>37</sup> Passerini, Luisa; *Autobiografia di gruppo*; Giunti; Firenze; 1988.

<sup>38</sup> Starnone, Domenico; “Scuola, ricerca e teatro. Per riprendere la parola”; en *I Giorni Cantati*; Nº 4; 1983.



Entonces llegamos a la otra pregunta: ¿a quiénes le hablan estos textos? Aquí también es amplio el espectro: desde la colección de entrevistas radiales para un público general de lectores, en forma predominantemente narrativa<sup>39</sup> a textos académicos y analíticos para especialistas. Es aquí donde aparece la diferencia entre textos que tienen la intención de “restituir” la investigación y por lo tanto se dirigen a sus mismas fuentes y a su contexto social.

Más allá de las diferencias de lenguaje, la oralidad originaria de las fuentes se observa más habitualmente en textos que se dirigen al público en general y a las “comunidades” de origen que en aquellos especializados. Podemos deducir entonces que dirigirse a un público más amplio y a las “comunidades” en las cuales se ha desarrollado la investigación no significa necesariamente una pérdida de calidad. La historia oral se caracteriza por su potencial democrático (no necesariamente realizado), un proyecto de calidad científica puede ser accesible y servir también como modelo de historia pública no sólo por medio de textos para leer sino a través de otras formas de comunicación como proyectos educativos, muestras, películas, videos, obras de teatro, presentaciones multimedia.<sup>40</sup>

Sin embargo, las estrategias retóricas y los géneros discursivos cambian. Los lectores académicos están obligados por su profesión a prestar atención a lo que se publica en su campo, pero en el caso del público en general, el interés de los lectores se obtiene mediante una escritura atractiva. En este punto aparece la última pregunta: ¿cuál es el efecto que la historia oral busca obtener en los encuentros entre sus oyentes y lectores? ¿Hay una estética de la historia oral? Y, en ese caso, ¿cuál es?

Esquematizando, el derecho a contar la propia historia de vida puede fundarse en dos razones: la importancia de los hechos narrados y la calidad del relato. Por esto, cuando Mary “Mother” Jones cuenta su versión de su aventurada vida revolucionaria (“la mujer más peligrosa de América”<sup>41</sup>) lo hace en forma de autobiografía, dando por sentado que hay un público que quiere conocerla y haciendo un pacto implícito (respetado o no) de autenticidad fáctica. En cambio, cuando Jack Conroy<sup>42</sup>, un obrero común sin visibilidad

---

<sup>39</sup> Terkel, Studs; *Working: People Talk About They Do All Day and How They Feel About What They Do*; Avon; New York; 1975 [1974].

<sup>40</sup> Frisch, Michael; *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*; State University of New York Press; Albany, New York; 1990. Samuel, Raphael; *Theatres of Memory. Vol.1: Past and Present in Contemporary Culture*; Verso; London; 1995; Hamilton, Paula y Shopes, Linda (eds.); *Oral History and Public Memories*; Temple University Press; Philadelphia; 2008.

<sup>41</sup> Gorn, Elliott; *Mother Jones: The Most Dangerous Woman in America*; Hill and Wang; New York; 2001.

<sup>42</sup> Conroy, Jack; *The Disinherited*; Hill and Wang; New York; 1963 [1933].



pública, decide escribir el relato de su vida, lo hace en forma de novela; la legitimización de su acto autobiográfico, efectivamente, no está dada por su vida sino por la calidad de su relato.

El formato novela es habitualmente evocado por los narradores (“mi vida es una novela”). Esto nos ayuda a entender que en las narraciones autobiográficas orales y dialógicas, los narradores afirman contar una historia verdadera, pero pueden darle forma a través de la imaginación y el placer intrínseco de un bello relato. ¿Qué hacemos como historiadores con la tensión estética, la belleza, la imaginación que aparece en tantos relatos que escuchamos? ¿La ignoramos, la filtramos como una desviación de la verdad, o la reconocemos como un hecho histórico en sí mismo, expresión de otro tipo de verdad? La presencia de las voces de los narradores en el libro del historiador depende también de la polaridad entre la búsqueda de la verdad y la pura verdad de los hechos y/o la búsqueda de su verdad simbólica.

Generalmente, en la búsqueda de esta verdad más invisible, los narradores se alejan del resumen “verídico” de los hechos para expresar sueños o deseos: las historias imaginadas o “equivocadas” son a menudo útiles para entender la historia de tantas narraciones aplastadas en la crónica verdadera<sup>43</sup>. Como dice Black Elk, un narrador Sioux, “si esto fue así o no, no lo sé, pero si lo piensan, se verá que es cierto”<sup>44</sup>.

Dante Bartolini fue un obrero militante y también granjero, cantante, poeta, narrador, jardinero, matarife, barman. La primera vez que nos encontramos cantó canciones de protesta mezcladas con breves historias sobre sus orígenes. El tono grave y solemne del ritmo y de los silencios, la riqueza de las imágenes daban al todo una calidad de poesía épica, pero los hechos eran inexactos.

Ocho de septiembre de mil novecientos cuarenta y tres

Anunciaban el armisticio

La derrota del fascismo y del nazismo

Marcó el final de los alemanes

Von Paulus el comandante de la armada alemana

Se rindió después de un mes de combate

Y la guerra terminó.

---

<sup>43</sup> Portelli, Alessandro; “L’assassinio di Luigi Trastulli: la memoria e l’evento”; en *Segno critico*; Nº 2; 1981; pp. 4-41. Reeditado en: Portelli, Alessandro; *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*; Donzelli; Roma; 2007; pp. 25-58.

<sup>44</sup> Neihardt, John G; *Black Elk Speaks*; University of Nebraska Press; Lincoln; 1979 [1932].





Pero

Reorganizaron la Republiquita de Saló

Y nosotros

Antifascistas

Organizamos rápidamente tomar las armas

La Fábrica de Armas de Terni

Fuimos

Millones de obreros

Se rompió el portón

Fue derribado

Tomamos las armas

Una parte de nosotros

Luego partió

A la montaña.

El ocho de septiembre no es la fecha de la rendición del nazismo en Stalingrado, sino del armisticio con los aliados y de la disolución del ejército y del estado en Italia. La resistencia, incluso en Terni, comenzó efectivamente poco después, pero no fue saqueando la Fábrica de Armas el modo en que los obreros consiguieron el armamento. Si buscáramos información fáctica, este relato sería inútil; pero podemos aprender muchas cosas si lo leemos como una representación simbólica de los significados de una experiencia histórica, basada en la materialización de dos metáforas.

La primera tiene que ver con “tomar las armas”. En esto consiste precisamente el comienzo de la Resistencia; la escena descrita, inventada o imaginada por Dante Bartolini es la encarnación de una fórmula lingüística. Pero no es sólo fantasía: Bartolini estaba en el pequeño grupo de obreros (que no eran millones) que se apoderó de las armas de los guardianes de la acería en 1948, luego del atentado a Togliatti. Al superponer los dos acontecimientos, el narrador sugiere una continuidad simbólica entre la Resistencia de 1943 y la cuasi insurrección de 1948: como si el atentado a Togliatti hubiese demostrado que la Resistencia no estaba derrotada y que aún necesitaba de las armas; o bien que la Resistencia había terminado y que el



acto de tomar las armas debía ser reubicado en un momento legítimo. En segundo lugar, colocando el inicio de la Resistencia en el espacio de la fábrica, Bartolini se refiere a la naturaleza de clase: efectivamente, la Brigada Gramsci que operó en la frontera de Umbria y Lazio estaba compuesta sobre todo por obreros.

La segunda metáfora es más compleja: “se rompió el portón/fue derribado...”. Derribar los portones es una imagen de liberación, pero habitualmente representa la posibilidad de salida de un espacio de reclusión más que una entrada. En este caso, se representa la Resistencia como liberación; como irrupción, como la evocación de dos momentos revolucionarios icónicos, la Bastilla y el Palacio de Invierno. Irrumpir en la fábrica significa tomar no sólo las armas, sino la propiedad de los medios de producción. En fin, libertad y socialismo son dos caras de la misma metáfora.

La interpretación que damos a este relato depende de cómo lo escuchamos, y de cómo lo escuchamos y lo interpretamos depende también el modo en el que lo escribimos. Siguiendo las indicaciones de Dennis Tedlock<sup>45</sup>, lo transcribí atendiendo a la calidad rítmica de las voces: si se parece a una poesía es porque hay una estrecha relación entre historia oral y poesía, y esta transcripción hace hincapié en la calidad sonora de la *performance* y sus implicancias metafóricas (los redactores de la editorial que publicó el libro en el que presenté este relato no lo aceptaron y me forzaron a escribirlo en prosa, cancelando su dimensión épica y parte de su significado).

Lo valioso en este relato es la memoria: conserva y transmite una imagen del pasado, plasmado en la solemnidad del tono y las palabras. Por un lado expresa que la Resistencia no terminó; por otro, la conmemora y la ubica en un tiempo ya cerrado. Si quisiéramos destacar esta segunda intención, podríamos escribirla así:

Ocho de septiembre de Mil novecientos cuarenta y tres  
Anunciaban el armisticio  
La derrota del fascismo y del nazismo  
Marcó el fin de los alemanes...

---

<sup>45</sup> Tedlock, D.; “The Analogical Tradition...”; Op. Cit.



Esta es la responsabilidad de quien transcribe: cambiando sólo el orden de los renglones, sin tocar una sílaba, podemos transformar la performance de Bartolini, de una (inexacta) prosa histórica en una sugestiva poesía épica, y de poesía épica en epígrafe conmemorativo: un monumento de palabras a la memoria de la Resistencia (estuve tentado de escribir la fecha en números romanos –“VIII Septiembre MCMXLIII...”–). Bartolini entrelaza indisolublemente historia, épica, monumento; dónde colocamos sus palabras depende en gran parte de cómo decidamos transcribirlas. Pero el hecho de que todos estos géneros coexistan en tensión recíproca, en las mismas palabras, es un tributo a la complejidad de la historia oral (y al genio de nuestro narrador); y si debemos elegir, esto es una responsabilidad que asumimos cuando comenzamos a escribir.

*Recibido: 10 de abril 2014*

