

Memoria, imágenes y escrituras en la elaboración de un cuento oral

Memory, Images and Writing in the Composition of an Oral Story

Marina Sanfilippo
Facultad de Filología. UNED. Madrid

*Para Vincenzo Matera, riendo en Piazza Campitelli,
una imagen esculpida en la memoria de mi cuento autobiográfico*

RESUMEN

En este trabajo, se analizará si el uso de la imagen como elemento clave de la memoria y de la construcción de narraciones tiene el mismo peso y presenta las mismas características en los narradores de tipo tradicional y en los nuevos narradores, a pesar de que el contexto cultural y los recursos manejados por los dos tipos de contadores de historias son muy distintos. Se prestará especial atención a los posibles cambios que implica el dominio de la escritura.

Palabras clave: Narración oral. Narrador oral. Memoria. Imagen. Oposición oralidad-escritura.

SUMMARY

This paper analyzes the use of the image as a key element in memory and in narrative construction. It also addresses whether the image as used by traditional storytellers bears the same import and features as with contemporary narrators, despite the differences in their cultural contexts and narrative resources. Particular attention will be given to likely changes caused by the mastery of writing.

Key words: Oral Storytelling. Oral Storyteller. Memory. Images. Opposition Orality-Literacy.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, estamos asistiendo en muchos países a un renacimiento de la práctica de contar de viva voz distintos tipos de narraciones. Se trata de un fenómeno alejado en muchos sentidos de la narración de tipo tradicional, empezando por el hecho de que los contextos en los que esta solía desarrollarse han desaparecido y esta práctica ha encontrado refugio en ámbitos pedagógicos, sociales e incluso empresariales, por un lado, y, por otro, en lo escénico y lo teatral.

Por lo que se refiere al narrador, la pieza clave del hecho de contar, los protagonistas del actual *renacimiento* son, por lo general, personas cultas, vinculadas al mundo de la escritura y de la cultura y me ha parecido interesante comparar la forma en que estos nuevos narradores elaboran, preparan y memorizan sus narraciones con los procedimientos utilizados por los narradores de tipo tradicional¹, puesto que los recursos de los que unos y otros disponen son, en principio, muy distintos. Por lo que concierne a los nuevos narradores, apoyo mi análisis en una encuesta realizada durante los años 2004 y 2005, contactando con narradores italianos y españoles², a la que sumo datos extraídos de declaraciones y entrevistas a contadores de distintas nacionalidades. Para los narradores de tipo tradicional, he rastreado las escasas informaciones que ofrecen los estudios de los folcloristas, quienes, por desgracia, estaban y siguen estando muy interesados en recopilar y comparar textos y variantes, pero que, salvo contadas excepciones³, por lo menos en Europa occidental, han venido mostrando escaso interés hacia los que definen como sus *informantes*, un término que no tiene en cuenta la diferencia entre las personas que simplemente conocen la historia y pueden reproducir su argumento y quien, en cambio, es capaz de utilizar esa función artística y creativa que en la narración oral tiene lugar en el momento de la ejecución. Sería muy importante que los recopiladores folclóricos empezaran a exhibir una mayor conciencia de que la narración oral artística es un hecho colectivo, pero también individual⁴ y de que, por lo tanto, hay que establecer diferencias entre los dos tipos de narradores, puesto que no se puede reducir a grandes contadores a meros soportes pasivos de saberes adquiridos. Entre otras cosas, esto ayudaría a entender mejor el papel que el buen intérprete desempeña en la conservación y renovación del patrimonio tradicional⁵.

LA MEMORIA

El análisis de la influencia de la escritura (u otras formas de grabación del hecho de narrar) y las imágenes en la elaboración de una narración está estrechamente vinculado con la memoria. Los mecanismos de la memoria oral se han estudiado detenidamente por lo que respecta a la épica (Parry, Lord, Goody son solo algunos de los nombres que se pueden citar al respecto) y sin embargo la memorización de los cuentos orales, en los que los soportes métricos y rítmicos, si existen, son considerablemente menores con respecto a los cantos épicos, constituye un tema mucho me-

¹ En este artículo me voy a referir de esta forma a los narradores populares y folclóricos, mientras que indico como *nuevos narradores* a los protagonistas del *renacimiento* actual, culto y urbano, del arte de contar.

² El material recopilado en la encuesta se puede consultar en la página web <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/swf/cero.swf>. En este artículo, cuando no se indique lo contrario, las citas de afirmaciones de los narradores españoles e italianos pertenecen a este *corpus*.

³ A este propósito es obligatorio citar por lo menos los estudios de Linda Dégh o, en España, a José Manuel de Prada Samper.

⁴ Para una reflexión sobre creatividad individual o colectiva en el arte de la palabra, cf. Díaz G. Viana (2006).

⁵ Sobre el tema, cf. Mugnaini (2004).

nos analizado. Recordemos que todos los recopiladores de cuentos, cuando describen a buenos narradores⁶, hacen hincapié en su prodigiosa memoria, férrea, nítida y precisa, capaz de almacenar decenas de historias, leyendas y cuentos, a menudo largos, complejos y enrevesados, y, sobre todo, volver a reproducirlos de forma *fiel*, sin apenas variaciones. Aurelio Macedonio Espinosa hijo, por ejemplo, recordando el encuentro con la narradora Azcaria Prieto, habla de su «prodigiosa memoria» (de Prada Samper 2004: 64)⁷. Chaucer, por su parte, en el prólogo a los *Cuentos de Canterbury*, afirma que va a reproducir «las palabras exactas que utilizaron» los peregrinos al contar sus historias, puesto que «quien repite una historia o un cuento que ha explicado otro, debe hacerlo reproduciendo con la máxima fidelidad posible las palabras que se le han confiado» (Chaucer 1997: 82). Pero, en realidad, la mente humana no funciona como una fotocopiadora o un archivo digital y ya los antiguos maestros de retórica distinguían entre la *memoria rerum* y la mucho más difícil *memoria verborum*: la fiel exactitud lingüística, que Chaucer recomienda, es hija de su mentalidad de escritor, mientras que puede afirmarse que el narrador oral (y el artista oral en general) no reproduce de forma *fiel*, puesto que no trabaja *de* memoria, sino *con* la memoria. Por ejemplo, cuando Giuseppe detto il Sordo, un narrador toscano nacido en 1902, explica al investigador Fabio Mugnaini que un buen contador tenía que ser capaz

di andare a un comizio o a una predica e di uscire in grado di ripetere il discorso sentito, o sistemarsi accanto ad un cantastorie, in occasione di una fiera, e tornare a casa con tutto il repertorio di costui stampato in mente⁸ (Mugnaini 1985: 65)

es evidente que la repetición del discurso oído o la adquisición del repertorio de otro artista no implican la capacidad (ni la voluntad) de utilizar las mismas palabras. Es más, el mismo concepto de *palabra* está bastante alejado de la oralidad⁹ y, en contextos de oralidad primaria, la dificultad de aislar los elementos lingüísticos dentro del flujo sonoro del discurso vuelve inútil la existencia del concepto¹⁰.

⁶ A pesar de la indiferencia metodológica sugerida más arriba, muchos folcloristas, siguiendo el ejemplo del retrato de Katherina Viehman que los hermanos Grimm esbozaron en la introducción a su obra, han dejado constancia de las características, competencias y habilidades de sus mejores narradores, cf. Sanfilippo (2007b: 79-83).

⁷ Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente: en 1887, en el prefacio a sus *Contes populaires de la Basse-Bretagne*, F. M. Luzel dictamina que Marguerite Philippe, una de sus mejores informantes, es «douée d'une intelligence médiocre, [pero] elle possède une excellente mémoire» (Luzel 1996: 25. Trad.: «dotada de una inteligencia mediocre, posee una excelente memoria»); hablando de sus fuentes, Giuseppe Pitré, autor de una fundamental recopilación de cuentos populares sicilianos de finales del siglo XIX, describe la memoria «straordinaria» (Pitré 1985: I, XVII-XVIII) de Agatuzza da Messina, su narradora preferida, etc.

⁸ Trad.: «ir a [escuchar] un discurso político o un sermón y salir sabiendo repetir el discurso que había oído, o instalarse al lado de un narrador de historias, con ocasión de una feria, y volver a casa con todo el repertorio del otro impreso en la mente».

⁹ Cf. Blanche-Benveniste (1998: 65-92).

¹⁰ Véase, por ejemplo, cómo una variante oral de un cantar de Ventura Rodríguez Aguilera («En tu escalera mañana / He de poner un letrero, / Con *seis palabras* que digan: / 'Por aquí se sube al cielo'») elimina la referencia al número de palabras, inaprensible en la oralidad, y la sustituye con una imagen visual: «En la puerta de tu casa / He de poner un letrero / Con *letras de oro* que digan: / —Por aquí se sube al cielo» (cf. Rodríguez Marín 1951: vol. II, 118-119, nota 157, la cursiva es mía).

De todas formas, si nos detenemos a reflexionar sobre la memoria, podemos ver que esta constituye un concepto abstracto y engañoso, que incluye contenidos dispares y heterogéneos como recuerdos, vivencias, saberes, reglas, pericias, habilidades, etc. Se trata de un concepto que, en su indefinición, ha sufrido importantes cambios a lo largo de la historia. J. Carruthers ha estudiado el gran cambio en el estatus relativo de la imaginación y la memoria desde la Edad Media hasta la actualidad y, después de comparar los testimonios de los colaboradores de Santo Tomás y de Albert Einstein, ha afirmado que

mientras ahora decimos que los genios tienen una imaginación creativa que se expresa en un razonamiento intrincado y unos descubrimientos originales, en otros tiempos se decía que tenían una memoria altamente retentiva que se expresaba en un razonamiento intrincado y en descubrimientos originales (Carruthers 2003: 9).

Es decir, aunque en la actualidad la opinión común tiende a considerar la memoria como un simple archivo de datos, una enciclopedia en la que *se imprimen* los recuerdos¹¹, esta facultad humana, que según Aristóteles «corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación» (1973: 88), no está tan desligada de la creatividad y siempre lleva el sello original de una elaboración personal.

Si aceptamos que lo que llamamos memoria es, en realidad, un cajón de sastre, es más fácil encontrar una explicación a la supuesta *mala memoria* de muchos nuevos narradores que no entienden cómo pueden ejercer su oficio a pesar de este *defecto*. Por ejemplo, el periodista y narrador venezolano Alexander Hernández afirma «creo que soy un narrador atípico con mala memoria» (Tantágora 0: 21); la actriz y narradora argentina Ana Padovani no se siente especialmente dotada de memoria (Tantágora 1: 35) y la narradora vasca Virginia Imaz mantiene que «es increíble que alguien como yo, con tan mala memoria, haya hecho del contar su oficio, convirtiéndose en recordadora profesional» (Tantágora 1: 41). Por su parte, la narradora franco-libanesa Praline Gay-Para se pregunta si hace falta tener buena memoria para ser narradora y pone de manifiesto que ella, al contrario de otros, es incapaz de recordar lo que ha leído y dónde lo ha leído (Gay-Para 1998: 190).

Hace tiempo que los neuropsicólogos advirtieron que la buena salud de la memoria depende en buena medida del olvido y Borges nos describió los inconvenientes de una memoria detallada e infalible en su cuento «Funes el memorioso», cuyo protagonista, sospecha el narrador, «no era muy capaz de pensar» (Borges 1980: 483-484) por culpa de su memoria prodigiosa. Seguramente, la mala memoria de los narradores arriba citados implica que estos no sobresalgan en cuanto a capacidad de retención de datos, pero esta habilidad, fundamental en otras épocas y contextos, puede llegar a ser negativa en un momento histórico en el que la mente humana «è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo»¹² (Calvino 2002: 103).

¹¹ A veces los escritores ofrecen sugerencias importantes sobre las interferencias entre capacidades imaginativas y mnemónicas, desde Lobo Antunes que en una entrevista al periódico *El País* afirmaba que la creatividad es «memoria fermentada» (Samaniego 2000: ed. el.) hasta Javier Cercas cuando escribe «a menudo la imaginación recuerda mejor que la memoria» (1997: 12)

¹² Trad.: «Está tapada por capas de fragmentos de imágenes como un basurero, donde es cada vez más difícil que una figura logre destacar entre las muchas»

En cambio, es probable que los narradores mencionados dispongan de y jueguen con los recursos que les ofrece un sistema determinado de memoria, la *memoria autobiográfica*, que tiene la tarea específica de ayudar a las personas a conservar y reelaborar continuamente el conocimiento de sí mismas, un tipo de memoria especializada que comprende la posibilidad de ser fiel a la verdad original, pero también la necesidad de reorganizarla para poder entender mejor su significado profundo¹³. Además la recuperación de los recuerdos autobiográficos suele realizarse gracias a una sucesión de imágenes mentales con estructura narrativa (Suengas Goenexea 2000: 168), es decir, según una técnica que, como se verá más adelante, es idéntica a la que utilizan los contadores orales para sus narraciones. El vínculo con la memoria autobiográfica es evidente en muchos contadores tradicionales que convierten en objeto de narración episodios de su vida o de la de personas a ellos cercanas, gracias a su capacidad de advertir el potencial narrativo de un suceso, y a veces enriquecen de esta forma el patrimonio narrativo de su comunidad (Mugnaini 1999: 35-37). Sin embargo, esta relación queda patente también en los nuevos contadores, en los que, aparte de la práctica autofictiva propiamente dicha, las narraciones preferidas suelen adquirir las mismas características de los recuerdos personales de vivencias propias. Apunta en esta dirección la declaración de Virginia Imaz:

yo consigo recordar (ri-cordis, volver a pasar por el corazón) las historias que cuento, de la misma manera que recuerdo algunos viajes o mi primer beso o el día que nació mi hijo con todo lujo de detalles, porque hago la gimnasia emocional de creerme que lo que cuento me ha ocurrido a mí o a alguien afectivamente muy próximo (*Tantàgora* 1: 41).

Vale la pena subrayar que a menudo las historias narradas, al igual que los relatos estrictamente autobiográficos, son capaces de evidenciar el significado profundo de experiencias reales e incluso pueden ofrecer una «risoluzione fabulatoria ai suoi [del narrador] problemi di vita»¹⁴ (Milillo 1983: 103). Aparte de los ejemplos aportados por la propia Aurora Milillo¹⁵, en este sentido se puede recordar el caso de Ettore Barzellotti, *alias* Compare Mario, cabrero y analfabeto, natural de la zona norte de la región italiana del Lacio, que solía contar una versión del cuento ATU 982 (*Supposed Chest of Gold induces Children to Care for Aged Father*). Según Marcello Arduini, a la luz de la realidad familiar de Ettore, era evidente que esa narración

¹³ En un estudio enteramente dedicado a la memoria autobiográfica, Giovanna Leone escribe que se trata de «un sistema di memoria finalizzato a una rappresentazione semplificata e in parte convenzionale, di ridisegno o di narrazione, con cui il soggetto cerca di condensare, per se stesso e per gli altri, il senso della propria vita. In questa definizione è compresa sia la possibilità di fedeltà alla verità originale, sia il bisogno di riorganizzarla, per riuscire a cogliere con più efficacia il significato complessivo di quanto è accaduto» (Leone 2001: 62. Trad.: «un sistema de memoria finalizado a una representación simplificada y en parte convencional, de reestructuración o de narración, con el que el sujeto intenta condensar, para sí mismo y los demás, el sentido de su propia vida. En esta definición se incluye la posibilidad de ser fiel a la verdad original, pero también la necesidad de reorganizarla, para lograr atrapar con más eficacia el sentido total de lo que ha pasado»).

¹⁴ Trad.: «solución fabulatoria a los problemas vitales del narrador».

¹⁵ Cf. el ejemplo de *zà Rosa* (Milillo 1977: 56 y 1983: 102-103) o de Adolfo di Cave (Milillo 1980: 10-11).

era il racconto di un pezzo della sua vita, filtrato attraverso un racconto popolare europeo di larga diffusione. A quella fiaba, così breve e narrativamente scarna, era affidata la sintesi cifrata di un'esistenza dolorosa, nonostante lo scioglimento finale contenesse una burla e provocasse un lieve momento di ilarità¹⁶ (Arduini 2003: 428).

La memoria del narrador oral, por lo tanto, es extraordinaria no tanto por la cantidad de datos que puede retener, sino por la capacidad de encontrar en historias preexistentes la clave necesaria para reelaborar el significado de eventos, percepciones y situaciones vitales o personales y, en paralelo, por la necesidad de compartir esta búsqueda de significado con la comunidad de forma no impositiva¹⁷. Franciscote, un narrador venezolano de tipo tradicional, comentaba en los años ochenta: «el cuento hay que echarlo, desde que está empezando, como si fuera a mí que me hubiera pasado» (Mato 1992: 164), subrayando así la necesidad de vincular la historia narrada con quien la narra.

LA IMAGEN

¿Cuáles son las estrategias y técnicas a las que recurre un contador oral para preparar una narración? El factor que, según los narradores tradicionales y los *nuevos narradores*, juega un papel fundamental en la memorización de un cuento son las imágenes, mucho más importantes y poderosas que las palabras. De hecho, se ha afirmado que «nel contesto orale è l'immagine ad essere l'unità di memorizzazione e non la parola, a cui ci educa la scrittura»¹⁸ (Bacchilega 1985: 30). Por su parte, en su intento de establecer una antropología de la memoria, Carlo Severi afirma que la oposición entre lo oral y lo escrito es absurda y que lo que realmente se opone a la escritura es la unión de la palabra oral con la imagen: estos dos elementos, articulados en una relación específica, constituyen la alternativa que, en muchas de las sociedades que llamamos orales, prevalece sobre el uso de la escritura (cf. Severi 2004: 21).

Sin embargo, la importancia de las imágenes no es exclusiva de la narración oral: la verdad es que el potencial narrativo de la imagen se trasparenta en el cuento en general y más de una vez la crítica ha subrayado el valor y el papel desempeñado por la imagen en el relato literario. El escritor italiano Italo Calvino, autor de una fundamental recopilación de cuentos populares de su país (Calvino 1956) que lo coloca en un fecundo cruce entre oralidad y escritura, entre imaginación oral y creación literaria, escribió a este propósito:

¹⁶ Trad. «Era el cuento de un trozo de su vida, filtrado a través de un cuento popular europeo de amplia difusión. A ese cuento maravilloso, tan breve y narrativamente escueto, estaba confiada la síntesis codificada de una existencia dolorosa, a pesar de que el desenlace final contuviera una burla y provocara un leve momento de hilaridad».

¹⁷ Como afirma la filósofa Adriana Cavarero, apoyándose en Hannah Arendt, «la narrazione, si sa, è un'arte delicata, essa rivela il significato senza commettere l'errore di definirlo» (2005: 10. Trad.: «la narración, como se sabe, es un arte delicada, desvela el sentido sin cometer el error de definirlo»).

¹⁸ Trad.: «En el contexto oral la unidad de memorización es la imagen no la palabra, a la que nos educa la escritura».

L'única cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. [...] Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono *le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé*. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni¹⁹ (Calvino 2002: 99-100. La cursiva es mía).

Aunque, por lo tanto, el cuento oral y el relato escrito aprovechan ambos la riqueza ínsita en la imagen visual, parece que el patrimonio narrativo connatural de esta última se despliega con mayor libertad en el flujo de la oralidad. A este propósito, puede ser interesante analizar este tipo de imagen que lleva un cuento dentro de sí, recordando ciertas manifestaciones de lo que Goody definía como «rememoración creadora» en la oralidad. Marlène Albert-Llorca (2003) ha analizado desde este punto de vista una serie de leyendas orales de la zona de Alicante que justifican la fundación de santuarios con el hallazgo milagroso de una imagen de la Virgen en ese lugar. La investigadora ha demostrado cómo, a pesar de la existencia de una leyenda oficial (de la que existe una versión escrita e incluso una pintada en las paredes del santuario), los habitantes de la provincia suelen contar distintas versiones de la historia. Analizando las versiones estudiadas por Albert-Llorca, se puede constatar que las variantes parecen nacer, en cada caso, de una determinada imagen, que evidentemente ha encontrado una especial resonancia en la psique de la persona que cuenta, arrastrando consigo una versión que puede alejarse bastante de la leyenda oficial.

Las imágenes de los recuerdos autobiográficos no suelen ser «fotografías estáticas, sino escenarios tridimensionales a modo de hologramas» (Suengas Goenetxea 2000: 171) y los tratados de retórica, en sus apartados sobre la memoria, recomendaban utilizar no imágenes corrientes, sino *imágenes agentes*, «sorprendentes y desacostumbradas, hermosas o deformes, cómicas u obscenas» (Yates 1974: 23). Sin embargo, el arte clásico de la memoria ya no forma parte de nuestro bagaje cultural y cada narrador sigue estrategias personales e intuitivas para forjar las imágenes multimodales que lo ayuden en la preparación de sus cuentos. El narrador italiano Ascanio Celestini²⁰ explica que en la base de una historia autobiográfica siempre están las imágenes y estas siempre son claras, el problema consiste en que, si él no ha vivido la historia que va a contar, tiene que hacer primero un trabajo de *escritura de imágenes*, después tendrá que encontrar sus palabras mejores para contar esas imágenes y finalmente olvidar esas palabras, ya que en la narración oral la palabra no es un fin, sino simplemente un instrumento para construir otra cosa, para evocar la imagen. Para el narrador romano el único trabajo importante es el de la construcción y estructuración de las imágenes, mientras que el aspecto verbal es secundario: «È l'immagine il mio

¹⁹ Trad.: «La única cosa de la que estaba seguro era de que en el origen de todos mis cuentos había una imagen visual. [...] En cuanto la imagen se vuelve bastante clara dentro de mi mente, empiezo a desarrollarla, o mejor dicho, son las mismas imágenes las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el cuento que llevan dentro. Alrededor de cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, simetrías, contraposiciones».

²⁰ Se trata de un narrador teatral muy reconocido, que, aparte de ser hijo y nieto de grandes narradores tradicionales, estudió antropología en la universidad y fue alumno de Aurora Milillo (Bologna 2007: 63-70).

testo, non le parole»²¹ (Celestini 2005: 42). En otro lugar, Celestini ha resumido la esencia de la narración oral en la frase: «Il narratore vede quindi dice. Lo spettatore ascolta quindi vede»²² (Celestini 2002: 246). Análogamente la narradora francesa Muriel Bloch mantiene que es necesario «bien voir pour bien dire»²³ (1991: 19).

Por su parte, la también francesa Thérèse Perras cita a Bachelard para demostrar cómo a partir de una única imagen se puede llegar a reconstruir un cuento entero si la persona es capaz de *soñar*²⁴ con esa imagen (Perras 1998: 208-209). Esta narradora afirma que para interiorizar un cuento ella utiliza cinco pasos: 1) Definir los personajes, los objetos y los lugares principales. 2) Considerar las acciones de los personajes y las de los objetos como un conjunto que tiene el mismo valor. 3) Encontrar correspondencias, primero, entre los lugares, después entre los personajes y, por último, entre los objetos. 4) Definir el trayecto del héroe (según la estructura de Propp). 5) Considerar las imágenes como un tipo de acción, encontrar correspondencias entre ellas y buscar su ritmo (Perras 1998: 218).

Por lo que se sabe, el paralelismo entre los procedimientos utilizados por los narradores populares y las mnemotécnicas antiguas o medievales (que, desde Aristóteles a Leibniz se fundaron siempre en el reconocimiento de la función primaria del espacio y las imágenes) puede llegar a ser asombroso: Valerie Labrie, una estudiosa que dedicó una detallada investigación a los mecanismos de memorización y transmisión de cuentos entre los narradores tradicionales canadienses (Labrie 1978), demostró cómo la memoria de un cuento se basaba en una serie de imágenes mentales y en el itinerario del protagonista, es decir una estructura asimilable a los *loci* de la mnemónica clásica. El trayecto del héroe, como lo define Perras, responde en los cuentos a un esquema narrativo bastante unitario²⁵ y, como subrayó C. Lavinio, representa un «formidabile supporto per la memoria, molto più determinante —per la costituzione del testo— di quegli elementi formulari che, nella poesia epica, si collocano sui piani meno astratti dell'intreccio e del discorso»²⁶ (Lavinio 1992: 117).

Un caso de técnica mnemónica muy citado es el de un viejo narrador bretón que solía dividir los cuentos en trece episodios y los memorizaba asignando a cada episodio una palabra clave. Se había inventado esta técnica para poder apropiarse del repertorio de su maestro, que le contaba los cuentos una única vez, dejando que el joven aprendiz se las apañara para fijar las historias en su memoria. El aprendiz solía volver a contar el cuento al día siguiente utilizando a su hermana como público²⁷, como muchos otros narradores tradicionales que recuerdan haber empezado en una

²¹ Trad.: «Es la imagen mi texto, no las palabras».

²² Trad.: «El narrador ve por lo tanto dice. El espectador escucha por lo tanto ve».

²³ Trad.: «bien ver para decir bien».

²⁴ Quiero señalar que la narradora Mara Baronti afirma que suele soñar con detalles de las narraciones que se encuentran en fase de preparación (cuest. I-3). Cf. también *Tantàgora 0* (2005: 28), que contiene aseveraciones parecidas del colombiano Nicolás Buenaventura.

²⁵ En general, la mayor parte de las *obras* orales tradicionales están sometidas a reglas que determinan y estructuran su disposición interna (Vansina 1966: 72).

²⁶ Trad.: «formidable soporte para la memoria, mucho más determinante —para la constitución del texto— que esos elementos formularios que, en la poesía épica, se encuentran en los niveles menos abstractos de la trama y el discurso».

²⁷ Cf. H. Loup (1991: 312) y B. de La Salle (1995: 31).

edad temprana a dominar los cuentos y las técnicas narrativas gracias a un público de niños como ellos²⁸. Por desgracia, los testimonios de este tipo son escasos y sería importante que los recopiladores de cuentos se interesaran por los procedimientos que utilizan sus informantes para recuperar la memoria de narraciones que ya no forman parte del repertorio activo. Así como Luria estudió los mecanismos de la memoria a partir de pacientes amnésicos, estos datos permiten estudiar mejor las técnicas de memorización de los narradores, como resulta evidente en las páginas que Fabio Mugnaini dedica a *Il Sordo*, el mejor narrador de una comunidad agrícola toscana de mediados del siglo XX. El estudioso entrevistó al narrador en 1983, cuando este llevaba muchos años sin contar y por lo tanto tenía grandes dificultades para recordar los cuentos. Escribe Mugnaini:

[*Il Sordo*] rappresenta il suo patrimonio narrativo come se fosse degradato ad un insieme di pezzetti, disposti disordinatamente su una superficie: immagini musive scompigliate nella sua testa²⁹ (Mugnaini 1999: 48).

Según *Il Sordo*, su procedimiento de recuperación consistía en identificar cuáles eran las teselas que componían un cuento determinado, para después ponerlas en el orden correcto ensartándolas («infilándole») desde el principio. Identificar el principio del hilo narrativo le permitía aumentar las posibilidades de encontrar todos los fragmentos del texto y confiar en la recuperación casi automática del recuerdo, pero, subraya Mugnaini:

Sembra agire come supporto mnemotecnico, a questo livello del processo di ricomposizione di un testo, un sistema determinato di relazioni formali, di tipo funzionale, fortemente analogo a quello che imprime al testo fiabesco «magico» l'andamento obbligato che lo caratterizza³⁰ (Mugnaini 1999: 49).

Con lo cual volvemos a la dinámica entre el itinerario como estructura en la que se insertan las imágenes como teselas del mosaico del cuento. De todas formas, conviene recordar que, a pesar de su papel capital, la imagen no es el único recurso para memorizar un cuento. Geneviève Calame-Griaule (1998) definió cuatro elementos que, junto a las imágenes y los símbolos, desempeñan un papel importante en la memorización y la reproducción de un cuento: a) los gestos (un narrador tuareg, informante de la estudiosa, memorizaba los gestos que acompañan al texto conjuntamente a este y pensaba que la gestualidad³¹ era una ayuda fundamental para recordar el *texto*³²; b) las fórmulas narrativas de desplazamiento o de duración («y anduvo,

²⁸ Cf., entre otros, Mato (1992: 231; 244; 325 y 331) y Enna (2003: 7).

²⁹ Trad.: «[*Il Sordo*] representa su patrimonio narrativo como si se hubiera degradado hasta un conjunto de trocitos, dispuestos de forma desordenada en una superficie: imágenes como teselas de un mosaico descompuesto en su cabeza».

³⁰ Trad.: «Parece que actúa como soporte mnemotécnico, en este nivel del proceso de reconstrucción de un texto, un determinado sistema de relaciones formales, de tipo funcional, marcadamente análogo al que impulsa en el texto narrativo «maravilloso» la evolución obligada que lo caracteriza».

³¹ Para una bibliografía sobre estudios lingüísticos que subrayan el papel pragmático de la gestualidad en la memorización y comprensión de frases, cf. Contento (2004: 139).

³² Véase también otro estudio de Calame-Griaule (1990), en el que analiza las variantes estilísticas en el tiempo de un cuento de Akhmeden ag-Assala, el informante tuareg ya citado, y

anduvo, anduvo», «y los años pasaron», «busca hoy, busca mañana», etc.); c) el canto, cuando lo haya, ya que suele aparecer en momentos claves para la acción o sirve para marcar un cambio de nivel o un espacio liminar, y d) la repetición de episodios. Me parece crucial subrayar la importancia del gesto, aunque no se trate de ninguna novedad: ya M. Jousse insistía en el papel del gesto en el proceso de memorización, afirmando «toute conscience est gestuelle» (Jousse 1981: 61), mientras que W. J. Ong sugiere la existencia de «un gran componente somático» en la memoria oral, puesto que «las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo» (Ong 1999: 71).

Sin embargo las declaraciones de los narradores se centran en el tema de la imagen: la ya citada Gay-Para recuerda que los mecanismos para apropiarse de una narración no son iguales según la procedencia del cuento, y en la descripción de cómo se apropia de un cuento leído volvemos a encontrar el tema de la imagen:

Les images sont en fait la clé de tout mon travail. Leur impact est décisif dans l'adoption d'un nouveau conte. C'est en général une seule image forte qui est l'origine du coup de foudre et autour d'elle va se tisser toute l'histoire. Bien souvent, une seule lecture suffit. Je pars ensuite de ce qui m'a marquée et je construis tout le reste. D'abord l'étape de la construction, du brouillon, du défrichage. Je passe et repasse plusieurs fois le film, en métro, au volant de la voiture, en marchant, avec des arrêts sur images fréquents, des zooms avant, des gros plans [...] C'est seulement quand on raconte, en public, en situation réelle, donc dans l'urgence, que les images se tissent pour former un fil ou un film cohérent. C'est là que la trame de base se construit réellement, même si toutes les images ne sont pas encore nettes³³ (Gay-Para 1998: 190).

Por otra parte, los neurofisiólogos especializados en el sistema visual han demostrado que el cincuenta por ciento de las neuronas del cerebro humano responden a los estímulos visuales, por lo que llegan a conclusiones que corroboran las afirmaciones de los narradores:

le immagini sono per la loro struttura fisica portatrici di informazione complessa in quanto concentrano [...] molti elementi in un solo messaggio, quindi la fantasia, macchina intelligente produttrice di ipotesi, trova vantaggio a fare i suoi giochi di intrecci con questo linguaggio sapiente e veloce³⁴ (Maffei 2013: 2).

afirma haber encontrado una sola variante gestual importante en la narración de ese cuento, que ella tuvo la ocasión de oír cuatro veces, espaciadas en el tiempo. En cambio, notó un progresivo enriquecimiento artístico a nivel *textual*.

³³ Trad.: «En efecto las imágenes son la clave de todo mi trabajo. Su impacto es decisivo en la adopción de un cuento nuevo. Por lo general una única imagen fuerte está en el origen del flechazo y a su alrededor se teje toda la historia. Muy a menudo, es suficiente una única lectura. Yo parto inmediatamente de lo que me ha llamado la atención y construyo todo lo demás. Al principio la etapa de la construcción, del borrador, del desbroce. Paso y vuelvo a pasar muchas veces la película en la cabeza, en el metro, conduciendo el coche, andando, deteniéndome a menudo en imágenes congeladas, acercándolas con el zoom, haciendo primeros planos [...] Es solo cuando se cuenta, en público, en una situación real, es decir en la urgencia, que las imágenes se entrelazan para formar un hilo o una película coherente. Es allí que la trama de base se construye realmente, aunque todas las imágenes no estén todavía definidas».

³⁴ Trad.: «Por su estructura las imágenes son portadoras de información compleja porque se concentran [...] muchos elementos en un mensaje único, por lo tanto la fantasía, inteligente máquina que produce hipótesis, encuentra una ventaja en hacer sus juegos de mezclas con este lenguaje sabio y veloz».

ESCRITURAS

En el contexto tradicional las historias, por lo general, llegaban al narrador junto con la forma de contarlas, aunque después este las adaptara a su estilo personal. En cambio, los nuevos narradores pueden encontrarse en tres situaciones distintas: decidir contar un cuento que han oído, un cuento que han leído o una historia de creación propia³⁵. Para el segundo caso, es interesante añadir a la declaración de Gay-Para los comentarios de la narradora italiana Mara Baronti:

È un processo che richiede molto tempo. Una volta individuata una storia che sento di dover comunicare comincia un'ansia di riscontri: cerco e studio tutte le versioni possibili e tutta la saggistica sull'argomento. Poi se il racconto supera questo vaglio e mi interessa ancora, di solito vengo presa da una pigrizia funzionale alla narrazione e lo studio e il lavoro si fermano. Ma la storia rimane vicino a me, i libri più convincenti sono sul mio comodino, spesso la ripenso, qualche volta in situazioni informali la racconto (in certi casi in questo modo sono passati anni). Quando i collegamenti mentali con le vicende del racconto diventano frequenti o quando comincio a sognare alcuni particolari e soprattutto quando riesco a vedere chiaramente in che modo operino ancora oggi nel nostro mondo, sono pronta alla stretta di lavoro pre-debutto³⁶.

Como Gay-Para y Baronti, Marco Baliani explica detalladamente cómo se apropia de un cuento literario:

È un processo di lavoro totalmente artigianale, pratico, concreto, che si svolge solo ripetendo, ripetendo, ripetendo il racconto davanti ad ascoltatori. [...] Comincio a cercare di raccontarlo agli amici, a cena... abbastanza casualmente, senza fare cose preordinate... [...] La prima cosa è quella di riuscire a trovare l'ossatura del racconto. Quella che qualsiasi cosa farai, dirai, o costruirai sopra, non si deve perdere. L'ossatura, lo scheletro, riuscire a raccontare in tre minuti *l'Odissea*. Questo è il primo lavoro che faccio, tante volte; non scrivendo mai niente. [...] Quindi, comincio a fare questi racconti brevi e mi accorgo che, ogni volta che li faccio, comprendo meglio qual è il cuore profondo della vicenda. Poi li comincio a dilatare, cioè comincio a riempire queste ossa di nervi, muscoli, pelle; e qui comincia l'atto creativo, nel senso che comincio a trasformare una cosa scritta da un altro in un racconto mio.³⁷

³⁵ Estas dos situaciones no eran desconocidas para los narradores tradicionales. Es más, Aurora Milillo ha demostrado que entre las tipologías de narrador popular no hay que olvidar al narrador que contaba historias encontradas en libros (*Los Miserables*, *El conde de Montecristo*, etc.) u otro material escrito, como folletos volantes o almanaques. Cf. También, para ejemplos concretos y recientes, Mato (1992: 282 y 338).

³⁶ Trad.: «Es un proceso que requiere mucho tiempo. En el momento en el que encuentro una historia que siento que tengo que comunicar, se despierta el ansia de comprobación: busco y estudio todas las versiones posibles y todos los estudios sobre el tema. Después, si el cuento supera esta criba y sigue interesándome, suelo caer en una pereza funcional a la narración, el estudio y el trabajo se detienen. Pero la historia sigue a mi lado, los libros más convincentes están en mi mesilla de noche, a menudo pienso en ella, a veces en situaciones informales la cuento (en algunos casos de esta manera han pasado los años). Cuando las conexiones mentales con los hechos del cuento se vuelven frecuentes o cuando empiezo a soñar con algunos detalles y, sobre todo, cuando logro ver claramente de qué forma estos siguen obrando hoy en nuestro mundo, estoy preparada para el momento álgido del trabajo pre-estreno».

³⁷ Trad.: «Es un proceso de trabajo totalmente artesanal, práctico, concreto, que se desarrolla solo repitiendo, repitiendo, repitiendo el cuento delante de oyentes. [...] Empiezo a intentar con-

Parece una operación muy lenta, pero se trata de un proceso complejo, en el que cuentos leídos, historias escritas —letra muerta en el fondo— se transforman en materia narrativa dinámica, capaz de estimular y propiciar una repetición creativa y creadora, y soportar la naturaleza dialógica de la *performance* narrativa.

Todos los nuevos narradores (y también muchos tradicionales) coinciden en hablar de un periodo, más o menos largo, de *latencia* entre el momento en el que llegan a conocer la historia y cuando empiezan a preparar su narración. En el caso de las fuentes escritas, este fenómeno parece responder a lo que escribió Ong:

[È] «ingerendo», masticando, ingoiando, digerendo e assimilando dall'interno, psicologicamente e non per immaginazione visiva, che la parola scritta diviene di nuovo realmente orale, e quindi viva e reale, entra nella coscienza umana e vi si stabilisce³⁸ (Ong 1989: 33).

De un modo más general, refiriéndose a cualquier tipo de fuente, B. Bricout, una nueva narradora francesa, adopta otra metáfora orgánica y habla de *gestación*, afirmando que el narrador

ce conte qu'il n'a pas inventé, qui existe en dehors de lui et qui existait avant lui, il va l'accueillir, le garder pendant un temps plus ou moins long, il va le faire sien, non pour se l'approprier mais pour le mettre au monde et le donner à d'autres. Cette lente maturation du conte, cette décantation, cette écriture mentale est sans doute aussi éloignée de l'écriture proprement dite qui fixerait le conte que d'une répétition —au sens théâtral du terme— qui risque de diluer une énergie féconde³⁹ (Bricout 1991: 36).

Sin embargo, en las sociedades alfabetizadas, para una tarea de estructuración y memorización, se suele recurrir inmediatamente a la escritura, puesto que, como escribió G. R. Cardona, existe una especie de simbiosis entre el hombre actual y la forma escrita tan fuerte que «la organización misma de un contenido mental —cuando queremos hilvanar apenas dos o tres oraciones— exige que nuestros pensamientos tomen forma escrita para poder reflexionar» (Cardona 1994: 135). De hecho, volviendo a las declaraciones de Virginia Imaz, podemos leer:

tarlo a los amigos, en una cena... de forma bastante casual, sin hacer cosas organizadas de antemano [...] Lo primero es lograr encontrar el esqueleto del cuento. Lo que, cualquier cosa que hagas, digas o construyas encima, no puede perderse. Los huesos, el esqueleto, lograr contar la Odisea en tres minutos. Este es el primer trabajo que hago, muchas veces, sin escribir nunca nada. [...] Después, empiezo a hacer estos cuentos cortos y me doy cuenta de que, siempre que los hago, entiendo mejor cuál es el corazón profundo de la historia. Después empiezo a dilatarlos, es decir empiezo a llenar estos huesos con nervios, músculos, piel; y aquí empieza el acto creativo, en el sentido de que empiezo a transformar algo escrito por otro en un cuento mío».

³⁸ Trad.: «[Es] 'ingiriendo', masticando, tragando, digiriendo y asimilando desde el interior, psicológicamente y no por imaginación visual, que la palabra escrita se vuelve otra vez de verdad oral y por lo tanto viva y real, entra en la conciencia humana y se instala en ella».

³⁹ Trad.: «ese cuento que él no inventó, que existe fuera de él y que existía antes que él, él lo va a acoger, a guardar durante un tiempo más o menos largo, va a hacerlo suyo, no para apropiarse de él sino para alumbrarlo y entregarlo a otros. Esta lenta maduración del cuento, esta decantación, esta escritura mental está sin duda tan alejada de la escritura propiamente dicha, que fijaría el cuento, que de una repetición —en el sentido teatral del término— que entraña el riesgo de diluir una energía fecunda».

En lugar de empeñarme en memorizar, me entreno en el olvido: escribo lo que, imaginando que el cuento es como un árbol, yo denomino las raíces, que constituyen su espíritu profundo, el aliento que sustenta toda la historia. También transcribo casi en forma de telegrama, el tronco y las ramas del cuento/árbol, que son el conflicto principal y el viaje de resolución que ofrece una de las versiones. Luego guardo el escrito en un cajón hasta que no me acuerdo de la historia original. Gracias a mi mala memoria, olvido rápidamente. Entonces la saco del cajón e intento reconstruir el cuento por completo, oralmente, esto es, de una manera imperfecta para ser leído, pero adecuada como base para ser contado. A este árbol/cuento yo le pongo mis hojas, mis flores, mis frutos. Esto es: lo visto con mis vivencias, con mis imágenes y con mis sueños (Tantàgora 1: 41).

Virginia escribe, pero no se trata del cuento completo, sino solo de la estructura; en efecto, no parece fácil llegar a construir por escrito un discurso oral artísticamente logrado, puesto que las dos modalidades tienen arquitecturas discursivas muy distintas y aún no se conocen con profundidad los mecanismos que rigen la organización y estructuración del discurso oral (en los que de todas formas la entonación y la gestualidad desempeñan un papel importante⁴⁰), por lo que reproducirlos artificialmente no resulta sencillo. Por lo tanto, es interesante comprobar cuál es el papel que lo escrito juega en la preparación de cuentos por parte de los *nuevos narradores*. En España, algunos de ellos parecen compartir una profunda desconfianza hacia las interferencias que puede crear la escritura dentro de una producción artística oral así que la narradora gallega Paula Carballeira comenta: «solo escribo el esquema de los cuentos, no los redacto. No puedo narrarlos por escrito, porque si lo hago no sé si podría volver a narrarlos oralmente». La madrileña Montserrat del Amo y el barcelonés Pep Durán tampoco escriben su versión de los cuentos que cuentan, al igual que el manchego Fernando Bercebal, que afirma: «creo que la grandeza de un cuento es crecer en cada contada, con lo que me cuesta fijar el texto definitivamente». En el otro extremo se encuentra la madrileña Reyes Guijarro que sostiene que necesita escribir el cuento para poderlo contar oralmente⁴¹. Brigitte Arnaudès, una narradora francesa afincada en España, habla de una primera fase de preparación que pasa siempre por la escritura de su versión del cuento escogido, a la cual sigue una larga etapa para «pasar por la boca» el cuento, imaginando al público. Hay otros narradores que, como la canaria Magdalena Labarga, escriben un guión que les ayude a estructurar o integrar la historia, sin que la escritura se utilice como ayuda para la memoria, mientras que en otros casos la función de lo escrito es justamente mnemónica: Cándido Pazó, al ir acumulando repertorio, ha empezado a escribir guiones o «partituras orales» porque su «capacidad de almacenaje mental ha disminuido».

También los narradores italianos presentan distintas tipologías: durante varios años, Marco Baliani (uno de los más conocidos y experimentados narradores italianos contemporáneos⁴²) se ha negado a escribir sus narraciones orales, argumentando que la

⁴⁰ Según N. Inhofen (1996) existe también una categoría de gestos, que el estudioso define *gestos rítmicos*, que influyen en el proceso de codificación mental del mensaje verbal. La hipótesis de Inhofen es que existe retroactividad entre el lenguaje no verbal y la estructura sintáctica y discursiva del mensaje oral.

⁴¹ La narradora francesa Muriel Bloch también necesita reescribir completamente los cuentos que va a contar porque para ella es imprescindible «voir les mots écrits pour m'imprégner, pour les retenir» (Gay-Para 1991: 117. Trad.: «ver las palabras escritas para impregnarme, para conservarlas»).

⁴² Cf. Guccini (2007: 126) y Sanfilippo (2006).

oralidad es una cosa y la escritura otra y que, por lo tanto, escribía solo las historias que nunca iba a contar: «perché queste stanno nascendo da un tessuto di parole cercate per restare e non per svanire risuonando nell'aria»⁴³ (Baliani 1991: 71). En cambio, otros contadores (Luigi Dadina, Emilio Franzina, Lucilla Giagnoni y Luciano Nattino), escriben un texto ya en la fase de preparación de la narración. No se trata de un texto definitivo, sino de un guion más o menos detallado, que puede servir también para calibrar mejor las afirmaciones, sin que la palabra hablada ejerza su poder de persuasión. Gerardo Guccini ha indicado cómo en la práctica de los narradores teatrales italianos pueden existir dos momentos: en primer lugar una «escritura oralizante», que tiene en cuenta, dentro del proceso de composición, los aspectos orales de la comunicación, a la que sigue la «oralidad-que-se-convierte-en-texto» que representa la

posibilidad reservada a quien —narrador, actor, improvisador— comparte con el espectador la puesta a punto del texto, que coincide con la exposición en público de la historia. En esta fase, el *performer* acepta las indicaciones que proceden del público y de sus propios impulsos, sedimentándolas en la narración o sacando de ellas ideas para posteriores ampliaciones, cortes o revisiones (Guccini 2007: 129).

Para poder realizar esta operación, el narrador, más que vincularse a un texto memorizado, tiene que escribir *mentalmente*, componer la estructura del texto en su memoria, como hace, sin proponérselo, cualquiera que repita más de una vez la narración de una anécdota autobiográfica.

Como puede apreciarse, el abanico de opciones utilizadas por los narradores españoles e italianos varía entre el rechazo total hacia la escritura y la necesidad de fijar previamente el texto que se va a ejecutar. Creo que, por lo general, la escritura juega un papel que no tiene demasiada relación con la memoria. Es evidente que la necesidad de crear un guión, definir el esqueleto del cuento, dibujar el tronco y las ramas, denuncia la pérdida de la capacidad de inscribir, de forma inconsciente y espontánea, la materia narrativa en un modelo unitario que genera automáticamente un esquema de la narración, como hacían los contadores de antaño. La escritura ayuda a movilizar las capacidades de elaboración⁴⁴, puesto que, si el problema fuera realmente el de recordar una narración, resultaría más operativo el empleo de aparatos de grabación (audio o vídeo), que ofrecen un registro más completo de los códigos utilizados en el ensayo o la actuación. Sin embargo, entre los más de cincuenta narradores que participaron en la encuesta, solo el argentino José Campanari y la catalana Roser Ros declaran que, a veces, recurren a dichos aparatos, el primero para comprobar su actuación en el caso de historias en fase de rodaje y la segunda como un recurso más en la fase de preparación previa al estreno del cuento.

CONCLUSIONES

Las dos clases de narradores analizadas coinciden en el uso de la imagen como elemento clave de la memoria, sin embargo los nuevos narradores no comparten los

⁴³ Trad.: «porque estas están naciendo desde un tejido de palabras buscadas para que se queden no para que se desvanezcan en el aire».

⁴⁴ Encontramos esta dinámica también en las modalidades compositivas de los actuales *cantastorie* sicilianos, cf. Geraci (1996).

mismos recursos de los de tipo tradicional. Los segundos dominaban, de forma quizá poco consciente pero eficaz, las leyes estructurales del cuento popular, mientras que los primeros se ven abocados a un largo camino para fijar la estructura de sus narraciones, un camino en el que muchas veces aparece la escritura, aunque esta interviene más en el trabajo de estructuración y elaboración que en el plano del desarrollo lingüístico de un *texto*⁴⁵.

Muchos nuevos narradores consideran que tienen mala memoria, pero la capacidad de recordar cuentos e historias, propia del narrador oral, no depende de la memoria en general sino que está muy vinculada a lo que la neuropsicología define como memoria autobiográfica. Además la capacidad de recordar datos y la habilidad para reapropiarse de algo que hemos olvidado son dos competencias distintas, como señaló ya Tomás de Aquino:

El acto de la memoria consiste tan solo en conservar bien las cosas una vez recibidas, de ahí sucede que los que son lentos para recibir, retienen bien las cosas recibidas: y esto es tener buena memoria. Por otro lado, los que reciben con facilidad algo, muchas veces también lo pierden con facilidad. Ahora bien, el acto de la reminiscencia es una especie de reencuentro [*reinventio*] de las cosas recibidas antes, pero no conservadas; por eso, los que poseen ágil ingenio para hacer hallazgos y recibir una disciplina, también tienen una buena reminiscencia (Tomás de Aquino 2001: 310-311).

El *ágil ingenio* de los narradores orales les permite mantener el delicado equilibrio entre memoria e invención en el que desde siempre vive el cuento oral (Belmont 2002: 54): la memoria no es una autora profesional pero si, como han demostrado los historiadores que se ocupan de fuentes orales, la memoria de hechos reales es capaz de trenzar sin reparos el hilo de la realidad con el de «le ipotesi del desiderio»⁴⁶, es legítimo pensar que la memoria que atesora cuentos e historias de un patrimonio narrativo tradicional puede tejer conjuntamente, en la actualización de estas narraciones, materiales psíquicos de distinta procedencia que a su vez representan el terreno gracias al cual perduran imágenes que llevan dentro de sí los cuentos y las historias.

Italo Calvino escribió que, en el mundo contemporáneo, «stiamo correndo il pericolo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi»⁴⁷ (Calvino 2002: 103), pero parece que los narradores orales de hoy pueden ofrecer un buen antídoto para evitar este triste destino y para seguir disfrutando de imágenes, que vuelan en una voz entretejida de aliento y memoria para penetrar certeras en el laberinto del oído, imágenes que, en lugar de agolparse en los ojos, se cuelan directamente en el corazón, contribuyendo a hacernos más humanos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Albert-Llorca, M. 2003. «La memoria de las narraciones de tradición oral, una rememoración creadora». *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2 (30): 83-91.

⁴⁵ Por otra parte, habría que reflexionar también, como me sugiere Isa Lori Sanfilippo, sobre el valor de la escritura como imagen en este tipo de proceso de construcción de la narración.

⁴⁶ Cf Portelli (2007).

⁴⁷ Trad.: «Estamos corriendo el riesgo de perder una facultad humana fundamental: el poder de percibir visiones con los ojos cerrados».

- Arduini, M. 2003. *Il filo del racconto. Fiabe orali dell'alto Lazio*, con introducción de Alberto Maria Cirese. Viterbo: Sette Città.
- Aristóteles. 1973. *Del sentido y lo sensible y De la memoria y el recuerdo*, trad. de F. de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar.
- Bacchilega, C. 1985. «Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito». *La ricerca folklorica* 12: 27-32.
- Baliani, M. 1991. *Pensieri di un raccontatore di storie*. Génova: Comune di Genova.
- Belmont, N. 2002. *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio (ed. or.: *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, París, 1999).
- Blanche-Benveniste, C. 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Bloch, M. 1991. «Le conteur et son film conducteur», en Calame-Griaule, G. (ed.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*: 168-170. París: CNRS.
- Bologna, P. 2007. *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*. Milán: Ubulibri.
- Borges, J. L. 1980. «Funes el memorioso», en *Prosa completa*, vols. 2, I: 477-484. Barcelona: Bruguera.
- Bricout, B. 1991. «Les rois mages», en Calame-Griaule, G. (ed.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*: 31-40. París: CNRS.
- Calame-Griaule, G. 1990. «Variations stylistiques dans un conte touareg», en Görög-Karady, V. (ed.), *D'un conte ... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*: 83-102. París: CNRS.
- Calame-Griaule, G. 1998. «Le tissage de la mémoire». *Cahiers de littérature orale* 43: 221-230.
- Calvino, I. 1956. *Fiabe italiane*. Turín: Einaudi.
- Calvino, I. 2002. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori (1ª ed. 1993).
- Cardona, G. R. 1994. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa (ed. or. 1981).
- Carruthers, M. J. 2003. «The Book of Memory». *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2 (30): 5-21.
- Cavarero, A. 2005. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milán: Feltrinelli.
- Celestini, A. 2002. «Il giro del cieco». *Il Patalogo* 25: 244-246.
- Celestini, A. 2005. «A che cosa serve la memoria», en Porcheddu, A. (ed.), *L'invenzione della memoria*: 19-51. Pozzuoli del Friuli (Udine): Il principe costante.
- Cercas, J. 1997. *El vientre de la ballena*. Barcelona: Tusquets.
- Chaucer, G. 1997. *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. de P. Guardia Massó. Madrid: Catédra.
- Contento, S. 2004. «La funzione della gestualità nella narrazione», en Lorenzetti, R. y Stame, S. (eds.), *Narrazione e identità. Aspetti cognitivi e interpersonali*: 137-151. Roma-Bari: Laterza.
- De La Salle, B. 1995. *Le conteur amoureux*. París: Casterman.
- De Prada Samper, J. M. 2004. *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcarria Prieto (1883-1970)*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Díaz G. Viana, L. 2007. «Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad», en Sanfilippo, M. (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*: 17-33. Sección monográfica de la revista *Signa* 16: 11-150.
- Enna, F. 2003. *Sos contos de foghile*. Génova: Fratelli Frilli.
- Gay-Para, P. 1991. «Le repertoire du conteur», en Calame-Griaule, G. (ed.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*: 115-122. París: CNRS.
- Gay-Para, P. 1998. «Le conte-caméléon dans les méandres de la mémoire». *Cahiers de Littérature Orale* 43: 187-199.
- Geraci, M. 1996. *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore.
- Guccini, G. 2007. «Los caminos del Teatro Narración entre escritura oralizante y oralidad-que-se-convierte-en-texto», en Sanfilippo, M. (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*: 125-150. Sección monográfica de la revista *Signa* 16: 11-150.
- Inhofen, N. 1996. «El papel de los gestos en la ordenación y estructuración de la lengua hablada», en Cortés Rodríguez, L. (ed.), *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994*: 45-68. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Jousse, M. 1981. *Le style orale. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. París: Fondation Marcel Jousse (ed. or. 1925).

- Labrie, V. 1978. «D'où viennent les contes? Ce qu'en pensent les conteurs». *Culture et Tradition* 3: 68-75.
- Lavinio, C. 1992. *La magia della fiaba*. Florencia: La Nuova Italia.
- Leone, G. 2001. *La memoria autobiografica. Conoscenza di sé e appartenenze sociali*. Roma: Carocci.
- Loup, H. 1991. «Fonctions sociales du conte et du conteur en France aujourd'hui», en Calame-Griaule, G. (ed.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*: 311-313. París: CNRS.
- Luzel, F.-M. 1996. *Contes populaires de la Basse-Bretagne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Maffei, L. 2013. «Quando nel cervello appare Minerva». *Tuttolibri* (suplemento de *La Stampa*) 11 de mayo: 2-3.
- Mato, D. 1992. *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Milillo, A. 1977. *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*. Roma: Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari.
- Milillo, A. 1980. «Narrazione folklorica e sequenza repertoriale», en *Tutto è fiaba. Atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba*: 1-11. Milán: Emme Edizioni.
- Milillo, A. 1983. *La vita e il suo racconto*. Roma: Casa del Libro.
- Mugnaini, F. 1985. «...Da raccontarsi a vveglia. Contesti e narratori nella tradizione orale». *La ricerca folklorica* 12: 63-67.
- Mugnaini, F. 1999. *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*. Turín: L'Harmattan.
- Mugnaini, F. 2004. «Tracce d'autore: Basile e il narratore di tradizione orale», en Messerli, A. y Picone, M. (eds.), *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba*: 275-304. Ravenna: Longo.
- Ong, W. 1989. *Interfacce della parola*. Bologna: Il Mulino (ed. or. *Interfaces of the Words*, 1977).
- Ong, W. 1999. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (ed. or.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, 1982).
- Perras, T. 1998. «Mémoriser les contes». *Cahiers de littérature orale* 43: 205-219.
- Pitré, G. 1985. *Fiabe, novelle e racconti siciliani*, 4 vols. Bologna: Forni (ed. or. 1870-1913).
- Portelli, A. 2007. *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*. Roma: Donzelli.
- Rodríguez Marín, F. 1951. *Cantos populares españoles*, vols. 5. Madrid: Atlas.
- Samaniego, F. 2000. «La imaginación es la memoria fermentada». *El País* 4 de mayo, ed. el. http://elpais.com/diario/2000/05/04/cultura/957391213_850215.html. (Consultada 24/04/2014).
- Sanfilippo, M. 2006. «De lo oral a lo escrito: cuentos y narraciones entre dos mundos», en Domínguez Rey, A. (ed.), *Presenza do poema. Textos da VI edición do Seminario Internacional de Tradución e Poética de Rianxo (2005)*: 225-238. Culleredo (A Coruña): Espiral Mayor.
- Sanfilippo, M. 2007a. *El renacimiento de la narración oral en Italia y España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sanfilippo, M. 2007b. «El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad», en Sanfilippo, M. (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*: 73-95. Sección monográfica de la revista *Signa* 16: 11-150.
- Severi, C. 2004. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Turín: Einaudi.
- Suengas Goenetxea, A. 2000. «Los recuerdos autobiográficos». *Anthropos* 189-190: 168-176.
- Tantágora* 0, primavera 2005.
- Tantágora* 1, otoño 2005.
- Tomás de Aquino 2001. *Comentarios a los libros de Aristóteles Sobre el sentido y lo sensible y Sobre la memoria y la reminiscencia*, trad. de J. Cruz Cruz. Pamplona: EUNSA (título original: *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscencia commentarium*, 1268-1269).
- Vansina, J. 1966. *La tradición oral*. Barcelona: Labor (ed. or.: *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, 1961).
- Yates, F. A. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus (ed. or.: *The Art of Memory*, 1966).

Fecha de recepción: 25 de mayo de 2013

Fecha de aceptación: 27 de enero de 2014