

ORALIDADES EN LA ERA DIGITAL: ARCHIVOS, ACTIVACIONES, MEMORIAS Y RESONANCIAS



*Nuevas aproximaciones a los estudios
de los impresos populares y la voz*

**SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
MARIANA MASERA**

coordinadoras



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

UDYR

Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales



Facultad de
Filosofía y Letras

ORALIDADES EN LA ERA DIGITAL

ARCHIVOS, ACTIVACIONES, MEMORIAS Y
RESONANCIAS. NUEVAS APROXIMACIONES
A LOS ESTUDIOS DE LOS IMPRESOS
POPULARES Y LA VOZ

Susana González Aktories
y Mariana Masera
(coordinadoras)

Con la colaboración de
Grecia Monroy Sánchez
y Miriam Torres Carrillo



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: González Aktories, Susana, 1967-, editor. | Maserá, Mariana, editor. | Monroy Sánchez, Grecia. | Torres Carrillo, Miriam.

Título: Oralidades en la era digital : archivos, activaciones, memorias y resonancias : nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz / Susana González Aktories, Mariana Maserá (coordinadoras) ; con la colaboración de Grecia Monroy Sánchez, Miriam Torres Carrillo.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2024.

Identificadores: LIBRUNAM 2236041 (libro electrónico) | ISBN 9786073089777 (libro electrónico).

Temas: Comunicación oral -- Investigación. | Tradición oral -- Investigación. | Literatura folclórica -- Historia y crítica. | Cultura popular -- Historia.

Clasificación: LCC P95.3 (libro electrónico) | DDC 302.2242—dc23

Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz

COORDINADORAS: Susana González Aktories y Mariana Maserá. Con la colaboración de Grecia Monroy Sánchez y Miriam Torres Carrillo

Portada: Amaury Veira Huerta

Imagen de portada: "Cantador", Cartilla para juego de lotería, José Guadalupe Posada

Primera edición: 2024

D.R. © 2024, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, 04510 Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales

Coordinación editorial: Luciano Concheiro San Vicente y Grecia Monroy Sánchez

Corrección de textos y cuidado de la edición: Stella Cuéllar

Formación y maquetación: Nuria Saburit Solbes

ISBN 978-607-30-8977-7

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Investigación realizada gracias al programa UNAM-DGAPA-PAPIIT
"Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido",
clave IG400221.

Hecho en México

CONTENIDO

Introducción

Mariana Masera y Susana González Aktories 9

ORALIDAD ENTRE MATERIALIDADES: FORMAS DE ESTUDIO DE LA LITERATURA POPULAR EN LA ERA DIGITAL

Voz: ¿cualidad humana suprema?

Ruth Finnegan 39

Más allá de la voz

Joaquín Díaz 53

Impresos, memoria y oralidad en la literatura de cordel (España, siglos XIX-XX)

Jean-François Botrel 86

Literatura oral e impresa: prejuicios en la comprensión y registro de las literaturas populares durante el último siglo

Luis Díaz Viana 124

El romancero desde la voz al papel y a la web: ¿un nuevo renacer del género?

Gloria Chicote 150

Asir el viento. Pregones, baladas y más: la tradición oral en el contexto británico

Ana Elena González Treviño 181

ORALIDADES: RESONANCIA Y ACTIVACIÓN DE LOS IMPRESOS POPULARES DESDE EL ARCHIVO DIGITAL DEL LACIPI

Entre el cordel y la memoria: reflexiones sobre un archivo digital y su resonancia

Mariana Masera 215

Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI
Grecia Monroy Sánchez 244

La catalogación de impresos populares a partir de las dinámicas editoriales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
Ana Rosa Gómez Mutio 289

Impresos escogidos para todos los gustos: del repositorio a los medios de divulgación
Martha Fernanda Vázquez Carbajal,
Xanai Ortiz Díaz y José Simón Menchaca 334

Mapa de la colección Vanegas Arroyo. Actualización e integración al marco de las humanidades digitales
Hugo Gómez Jaime, Paola Herrera Rocha, Paola Sánchez Ruiz
Luis Mateo Patricio Pineda, Rafael González Bolívar 367

ORALIDAD CONTEMPORÁNEAS: SONIDO,
AUDICIÓN Y MEMORIA EN EL HORIZONTE DE
LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Leer con los oídos. Lazos entre la audiolectura, los audiolibros y la memoria
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz 417

La pantalla y el archivo. Sobre los registros sonoros en el entorno virtual
Miguel A. García 442

El sonido de la poesía en español del siglo xx: una escucha asistida por computadora a las voces de seis poetas en México
Aurelio Meza 469

ORALIDAD Y SUS REACTIVACIONES: APROXIMACIONES A
DOCUMENTOS SONOROS DESDE Y MÁS ALLÁ DEL REPOSITORIO
DE POÉTICA SONORA MX

La curaduría como forma de ampliar las perspectivas y metodología para enriquecer un acervo sonoro: el caso de Poética Sonora MX <i>Mariana Muriel Martínez Herrera, Susana González Aktories</i>	519
Lugar de oídas: escucha de tres paisajes sonoros de Michoacán en los repositorios de Poética Sonora MX y del Laboratorio Nacional de Materiales Orales <i>Kassandra Valencia</i>	558
Voz, archivo y escucha en la obra de Antonio Fernández Ros <i>Susana González Aktories</i>	595
Estructuras, materialidad y archivo: una lectura atenta a la experimentación verbal de Ulises Carrión entre la página y la grabación sonora <i>Sebastián Maldonado Cano</i>	641
Reflexiones acerca de dos activaciones sonoras de los archivos de Max Aub <i>Miriam Torres Carrillo</i>	685
Reactivar el archivo de la voz: reflexiones sobre la traducción de Oral Poetry de Ruth Finnegan <i>Ambar Geerts Zapién</i>	716
SEMBLANZAS DE LOS AUTORES	749

INTRODUCCIÓN

Mariana Masera y
Susana González Aktories

A lo largo del siglo xx se desarrollaron los estudios sobre oralidad desde diversas disciplinas, como la antropología, la literatura y la musicología, entre otras. Estos enfoques permitieron comprender la relevancia de investigar y describir la oralidad utilizando herramientas específicas. Baste mencionar algunos trabajos fundamentales: *The Singer of Tales* de Albert Lord (1960), que gira alrededor de la teoría formulaica de Milman Parry; *Oral Poetry* (1977) de Ruth Finnegan, que desde la antropología abre los estudios hacia numerosas tradiciones culturales; *The Theory of Oral Composition* (1988) de John Miles Foley; los estudios sobre poesía medieval de Paul Zumthor, en especial *La lettre et la voix* (1987); los aportes de Alan Deyermond con “The singer of Tales and the Mediaeval Spanish Epic” (1965) y “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento” (1988); el volumen de Margit Frenk titulado *Entre la voz y el silencio* (2005), sobre la oralidad y la oralización en literatura hispánica, entre muchos otros.

Estas contribuciones favorecieron el conocimiento profundo de distintos aspectos que conllevan las tradiciones orales, así como de su relación con las literaturas impresas y el desarrollo de los estudios de la voz. A ello se suman las innovaciones tecnológicas que permitieron el registro, preservación y archivo en distintos formatos hasta la llegada del internet. Ya en la era digital, algunos autores profundizaron sus teorías, como John Miles Foley

en *How to Read an Oral Poem* (2002) y *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind* (2012), y Joaquín Díaz con el desarrollo de su variado repositorio albergado por su Fundación.

Con base en lo anterior, y a fin de expandir muchas de las reflexiones planteadas en estos trabajos, este libro aborda la comprensión, preservación y estudio de la oralidad a partir de materiales híbridos que navegan entre la voz, la letra y más allá, con atención particular en los impresos populares y en los documentos de registro sonoro. La conservación de estos materiales va de la mano del objetivo primordial de acercarse a ellos para un análisis más profundo, reconociéndolos como objetos intermediales y multimodales que han logrado perdurar a lo largo de los siglos en diferentes territorios. La clave para entender su vigencia radica en su capacidad de adaptarse y de sobrevivir precisamente gracias a su naturaleza híbrida, su potencial performativo, sus diversas posibilidades de circulación y su habilidad para resonar con las más diversas audiencias.

En los últimos años, con el avance de las tecnologías digitales, una de las formas de agrupación de estos materiales son los archivos o repositorios que se nutren del trabajo colaborativo de grupos de investigación interdisciplinarios. Los textos reunidos en este volumen tratan sobre la importancia de la constante actualización de esta memoria. Además, abordan las resonancias que se suceden en cada nueva activación de las fuentes impresas y sonoras, desde múltiples soportes y en diversas materialidades, ahora también como los lectores digitales en los que nos hemos convertido.

La idea de este volumen se remonta a la colaboración e intercambio entre dos grupos de investigación y tres re-

positorios: el Laboratorio de Cultura e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), que estudia la interacción entre la escritura y la oralidad en estos objetos multimodales dentro de las distintas tradiciones literarias; y Poética Sonora MX, que se ocupa de prácticas orales relacionadas con formas de poesía experimental y expandida. A estos grupos de trabajo, que cuentan con sus respectivos repositorios digitales, se suma el aporte del propio del Instituto Iberoamericano de Berlín (Ibero-Amerikanisches Institut). Todos estos núcleos, así como las redes académicas que se generaron y que contribuyen con amplios acervos digitalizados de impresos y de documentos sonoros, permitieron fortalecer nuestra investigación colaborativa. Esta última se ha presentado en forma de numerosas actividades colectivas, como talleres y conferencias, además de publicaciones, entre las que se encuentran volúmenes previos, como los realizados con el Instituto Iberoamericano de Berlín que abordan los temas sobre los impresos y su intermedialidad, así como la colaboración con la Freie Universität Berlin, en la que se abordan otras facetas de la oralidad, tal como la notación.

La búsqueda de nuevos interlocutores nos impulsó, aun en medio de la pandemia por SARS-Cov-2 y del aislamiento de ella derivado, a organizar un primer seminario internacional titulado “Orality: Archive and Sound”, celebrado en octubre de 2020, con apoyo del Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Reino Unido y del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM (IG400519). Esta fue una oportunidad para plantearnos y debatir en torno a nuevas inquietudes comunes, sumando a investigadores de distintos continentes, que incluyen entre otros a países como Alemania,

España y el Reino Unido, de Europa, así como Argentina y Canadá, de América.

Las preguntas que rigieron los encuentros se centraron en cómo aproximarse y resguardar estos objetos intermediales, cómo catalogarlos, preservarlos y estudiarlos con apoyo de tecnologías digitales emergentes. En consecuencia natural de este diálogo surgieron más interrogantes que derivaron en nuevas respuestas para afrontar los desafíos. Discutimos y contrastamos diversos abordajes y experiencias emanadas de muy diversas investigaciones y proyectos colectivos que se unieron al diálogo en las tres sesiones que integraron el seminario y que llevaron por título “Voice: the Supreme Human Quality?” (con la presencia de Ruth Finnegan), “Digital Repositories: Sharing Knowledge and Hybrid Objects” y “The Material Voice: from Sound to Archive”, respectivamente.

El éxito de estas reuniones motivó la organización en marzo de 2021 de un segundo seminario titulado “Orality: Memory and Resonance”, el cual estuvo dedicado a la memoria de la investigadora María Cruz García de Enterría. Este espacio nos permitió adentrarnos más en detalle e iluminar múltiples facetas derivadas de los primeros planeamientos, con abordajes emergentes y propuestas innovadoras tanto en las conferencias magistrales como en las sesiones tituladas “Memorias digitales y resonancias de la voz” y “Resonancias sonoras”, además del panel de propuestas y reflexiones hacia el futuro con el que finalizó el encuentro.

Merece la pena recordar las preguntas e inquietudes que constituyeron el eje rector de cada uno de los seminarios, pues hacerlo facilitará al lector la comprensión de las propuestas expresadas en este volumen:

Primer seminario. “Orality: Archive and Sound”.

1. ¿Qué retos ha planteado la catalogación de los registros de prácticas orales/sonoras como objetos intermediales, entre voz, registro y texto / documento / objeto material?
2. ¿Qué papel cumple actualmente un repositorio / archivo como el que usted coordina en términos de su preservación, difusión y estudio? ¿Qué escenarios y desafíos se han presentado de cara a su digitalización?
3. ¿Cuáles son las perspectivas sobre los repositorios en el contexto de un trabajo colaborativo a largo plazo?

Segundo seminario. “Orality: Memory and Resonance”.

1. ¿Qué hace que un archivo esté vivo desde la investigación, la creación, la docencia y la difusión?
2. Hacia los nuevos audiolectores. Lectores-auditores versus audiolectores. Verbi-voce-visualidad, como le llamaban los concretistas, con competencias múltiples: no es sólo la escucha o la lectura lo que está comprometido.
3. A la búsqueda de la memoria. El archivo a partir y más allá de la voz.

En cierta medida, estos seminarios son el antecedente de este libro que, sin ser una memoria de los encuentros, ofrece la posibilidad de extender y profundizar sobre los temas y preocupaciones comunes que habrían sido imposibles de abordar en las intensas jornadas presenciales.

Las mesas de trabajo y de discusión detonaron y estimularon a varios de los participantes —tanto ponentes como asistentes— a continuar indagando en los distintos retos que plantean los estudios de la oralidad hoy día, desde la lírica popular de siglos pasados hasta las prácticas artístico-literarias, tal como se presentan en la actualidad.

Con lo anterior se logró, pues, expandir el diálogo interdisciplinario y el trabajo colaborativo, enriquecido no sólo con experiencias notables de colegas en los estudios del área, sino también con hallazgos e intuiciones de estudiantes que se han formado en el seno de ambos grupos. Este volumen reúne veinte trabajos significativos que son resultado de las discusiones abordadas dentro y fuera de los seminarios, entre los que destacan aquéllos provenientes de figuras influyentes cuyos estudios han sido y son imprescindibles para nuevas investigaciones, como Ruth Finnegan, Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y Jean-François Botrel. No menos esenciales son las aportaciones de investigadores como Gloria Chicote, Miguel A. García, Ana Elena González Treviño y Perla Olivia Rodríguez, cuya experiencia y orientación son fundamentales para comprender el contexto actual de estos estudios. Sus enfoques se ilustran con ejemplos concretos y valoraciones puntuales que sientan bases sólidas para entender este tipo de aproximaciones.

Más allá de lo anterior, quisimos también asignar un espacio extenso a los trabajos generados por los miembros de los respectivos grupos, en los que no sólo se retoman de manera incisiva las preguntas centrales planteadas en los encuentros, sino que se les somete a un examen metódico en relación con las actividades e investigaciones desarrolladas en sus áreas específicas. Ya sea en el ámbito

de la manipulación de repositorios o en contraposición a otras fuentes y fenómenos socio-culturales, materiales y tecnológicos, estos trabajos son objeto de un análisis riguroso y exhaustivo.

Algunas de las contribuciones aquí reunidas relatan el surgimiento y desarrollo de diversos repositorios digitales, a la luz de la pregunta sobre qué hacer para mantenerlos vivos y activarlos desde diferentes ámbitos, como la investigación, la difusión, la docencia, la educación y la formación continua. En muchas de las colaboraciones se apunta a la creación y el uso de herramientas digitales específicas para desarrollar nuevos modos de estudiar los materiales híbridos e intermediales que estos repositorios albergan; asimismo, se abordan propuestas originales sobre la catalogación y la preservación con ayuda de las tecnologías desarrolladas en los últimos años y los desafíos que éstas presentan a más largo plazo. Interesa también a varios autores comprender tanto la recepción como la nueva puesta en circulación de los objetos digitales: ¿a qué clase de usuarios se convoca a partir de estas posibilidades que ofrecen las fuentes de consulta digitales?; ¿a qué clase de audiolectores?; ¿qué tipo de memorias y resonancias evocan estos documentos? En suma, los trabajos se ocupan de indagar qué se reactiva y qué pervive cuando se accede a estos materiales.

Una temática recurrente y de crucial importancia que subyace en varias de estas contribuciones es la consideración de las mediaciones materiales de las fuentes, así como una minuciosa evaluación de las herramientas digitales que potencian y enriquecen la expansión del conocimiento en los ámbitos de investigación correspondientes. La multiplicidad de enfoques abarca desde la lírica y

los impresos populares hasta las prácticas contemporáneas de carácter experimental y extendido; perspectivas que no sólo aportan diversidad, sino que también representan especializaciones valiosas y únicas, las cuales enriquecen de manera innegable el panorama académico actual.

Palabras como *oralidad*, *voz* y *escucha* son fundamentales, por lo que reaparecen en muchos de los abordajes de este volumen; a ellas se suman conceptos como *performatividad* (desde su emisión, pero también como soporte material), *audiolectura*, *activación*, *memoria* y *resonancia* (desde su recepción y aun recreación). Las diversas propuestas se ocupan de los documentos impresos del pasado que se oralizan o que integran la oralidad desde una mirada retrospectiva que imagina las resonancias de los documentos en la actualidad, pero también se abordan registros y prácticas que reúnen y visibilizan muestras de lo que ocurre en el presente y de lo que podría proyectarse desde esta visión hacia el futuro, a nivel conceptual y material, tomando en cuenta que la oralidad es una materia dúctil, transversal, que actualiza y a la vez evoca valores y prácticas sociales y culturales a través de sus huellas, escritas, visuales, sonoras, acusmáticas.

Se reconoce en varios de los procesos la paradoja que implica archivar, en el sentido de que todo acto de resguardo fija algo que por principio es móvil y se encuentra en constante transformación. ¿Cómo crear repositorios que concilien estas aparentes contradicciones? Ésas son algunas de las inquietudes que mueven a los autores de este libro. Sin embargo, más allá de los repositorios, también se observan las formas en las que tanto iniciativas culturales como las de los propios creadores han lidiado

con estos materiales, sugiriendo desde sus propuestas artísticas nuevas formas de abordarlos, recrearlos y resignificarlos.

Por lo anterior, este volumen constituye una oportunidad para profundizar en la reflexión sobre la oralidad, los impresos y su documentación en sus más variados formatos y formas de resguardo. Cuando se vuelve imperante planear los años por venir con la ayuda de las humanidades digitales, debemos pensar cómo, para quién y por qué medios permanece eso que podemos llamar las huellas orales. En suma, los cuestionamientos llevan a reflexionar con qué finalidad archivamos estos materiales; todo ello también en relación con un futuro sostenible.

Los textos reunidos en estas páginas presentan incluso otro tipo de huellas, que perviven como resonancia de aquellos diálogos extendidos que a partir del fuerte eco dejado en los autores esperamos que ahora puedan contagiar también a los lectores, ampliando con ello las redes de intercambio sobre el valor material de los objetos y archivos de prácticas orales que siguen presentando preocupaciones comunes.

Una premisa fundamental de este volumen es privilegiar un intercambio dinámico y enriquecedor entre las distintas perspectivas y saberes, para evitar la compartimentalización rígida de las secciones según grupos predefinidos. Para ello, hemos agrupado los aportes en cuatro secciones distintas, sin sacrificar la posibilidad de cruzar miradas y saberes de manera fluida y efectiva.

La primera sección, “Oralidad entre materialidades: formas de estudio de la literatura popular en la era digital”, presenta distintos enfoques de cómo la voz y la letra impresa se han visto unidas en plataformas digitales que

tienen como uno de sus retos principales el carácter efímero de sus materiales.

Abre el volumen la profunda y a la vez fresca reflexión personal de Ruth Finnegan titulada “Voz: ¿cualidad humana suprema?”, en la que la autora hace un sugerente recorrido sobre la importancia de la voz, el sonido y el oído a través de los textos orales y escritos, destacando ejemplos fundamentales en torno a la poesía oral africana, que preside sus estudios, y la poesía irlandesa, proveniente de su infancia. Una voz que se acompaña con distintos lenguajes multimodales durante los performances que las nuevas tecnologías permiten capturar. Sin embargo, a pesar de ser la voz una potente y vigorosa metáfora, el sonido será, concluye, “la cualidad humana suprema”.

Le sigue el trabajo de Joaquín Díaz, “Más allá de la voz”, con el que comparte una mirada retrospectiva sobre el desarrollo, desde sus inicios hasta la actualidad, del sitio electrónico de la Fundación que lleva su nombre. Explica cómo se constituyó en un espacio pionero y ejemplar que se abrió al relevo generacional y permitió el estudio de la cultura de tradición oral con un giro más actualizado. Relata experiencias de su surgimiento en los años sesenta del siglo pasado, hasta convertirse en un centro de información especializado, con un acervo rico para cuya digitalización y consulta fueron desarrollándose las tecnologías y prácticas necesarias. En tono cálido y anecdótico, similar al de Finnegan, Díaz ejemplifica, a partir de vivencias personales, todas las facetas (en materia literaria, pero también contextual) que involucra el estudio de las canciones populares.

Por su parte, Jean-François Botrel presenta en “Impresos, memoria y oralidad en la literatura de cordel (Es-

pañá, siglos XIX-XX)”, el caso de pliegos de cordel como *La estisora* y el *Golfillo del tranvía*, con los que traza un recorrido entre la biblioteca o repositorio, la copia y lo que denomina mnemoteca, esto es, un acervo de las formas “no virtuales ni muertas sino inmateriales y vivas” que forman parte de una memoria colectiva en la que intervienen diversos agentes capaces de “activarla”, en términos de realizar sus interpretaciones a través de la voz. Ello en una época como la actual, en la que ya no sólo hablamos de una oralidad mixta, sino de una oralidad cada vez más mediatizada y asimilada como un discurso intermedial. En el trayecto incluye interesantes hallazgos que van desde un análisis textual que revela un nivel metatextual —esto es, una forma en la que los pliegos de cordel se tematizan dentro de lo que están contando—, hasta inferencias desde la materialidad misma de ciertas muestras que han sobrevivido y delatan los hábitos como la forma de plegarlos. Todo ello indica su uso y el valor que tenían como objeto de consulta recurrente en el contexto de las prácticas de su memorización. Finalmente, Botrel recuerda la imperiosa necesidad de entender los impresos populares en una dimensión integral y compleja, es decir, “en un ecosistema evolutivo en el que se sitúe al usuario / propietario / depositario en el centro y en el que todos los componentes y las esferas ‘popular’ y ‘cultá’ estén interrelacionados”.

Luis Díaz Viana, en cambio, aborda en su trabajo “Literatura oral e impresa: prejuicios en la comprensión y registro de las literaturas populares durante el último siglo” cómo se ha vuelto la literatura de cordel un medio de transmisión común en distintas culturas y contextos europeos, “combinando tradiciones diversas, al margen de lo establecido por las clases dominantes”. Sin embargo,

muestra también cómo han persistido prejuicios para su estudio que abarcan los ámbitos ético, estético y social. De ahí el desdén de incluirla en los estudios canónicos, a pesar de la eficiencia en narrativa y la plasticidad de sus expresiones. Como afirma Díaz Viana, “esta poética despreciada por muchos, pero muy identificable por todos en su modalidad de romance de ciego, resultó enormemente eficaz para narrar y dar noticia de los más terribles crímenes”. Relevante es también, según señala el autor, su aporte audiovisual que combina música, literatura e imagen, lo que le permite afirmar que fue cine antes del cine.

Más adelante, en el artículo “El romancero desde la voz al papel y a la web: ¿un nuevo renacer del género?”, Gloria Chicote ofrece otro tipo de recorrido, sintético pero muy ilustrativo, que explica el estado actual de los estudios romancísticos. Para ello rastrea las vías por las que se ha transmitido esta forma tradicional en sus distintos soportes de difusión, incluyendo los formatos digitales. Un género cuya versatilidad ha contribuido a su supervivencia a lo largo de los siglos, su difusión en múltiples territorios y su inclusión en los avances tecnológicos; de ahí que se ubique en el centro de los estudios sobre la literatura popular iberoamericana. Sin embargo, existen retos que permitirán una mayor profundización en el romancero, como “la accesibilidad de los *corpora* a través de su digitalización y la incorporación de la mayor cantidad de metadatos que proporcionen pasaportes compatibles a los textos”. En este ámbito, como señala Chicote, son fundamentales los archivos digitales, ya que “edifican una nueva memoria y continúan teniendo resonancias en los espacios creados para su resguardo y en las múltiples reactivaciones que generan”.

Esta primera sección cierra con el sugerente estudio de Ana Elena González Treviño, “Asir el viento. Pregones, baladas y más: la tradición oral en el contexto británico”, en el que aborda algunas de estas expresiones populares, desde “las musicalizaciones de los pregones en el siglo XVI hasta el coleccionismo de baladas en los siglos XVII y XVIII”, las cuales, todas, son fundamentales para la comprensión de la tradición oral en el Reino Unido. A cien años de la primera emisión de la radio británica, se la distingue hoy como fundamental “en la preservación, resguardo y activación del patrimonio sonoro de su lugar de origen y del mundo”. En su recorrido, la autora nos recuerda que los pregones son parte esencial de las ruidosas ciudades y que fueron también incluidos en las obras musicales de distinguidos artistas. También aborda las baladas que se difundieron a través de la imprenta en los pliegos de cordel y que fascinaron a los eruditos hasta llegar a la falsificación, así como los cuentos folklóricos que en el siglo XVII se asociaron a las mujeres iletradas e ignorantes, *old wives tales*, para más tarde, en el siglo XVIII, ser revaloradas por el romanticismo y que son antecedente de las colecciones de rimas infantiles de investigadores como Iona y Peter Opie en el siglo XX. De ese modo, González Treviño nos invita al asombro, ya que “el río de la expresión oral es una derrama sin fin que nutre y mueve a las comunidades”.

La segunda sección, “Explorando resonancias y reactivaciones: aproximaciones a la literatura popular a través del archivo digital del LACIPI”, presenta cinco colaboraciones que son resultado del trabajo conjunto de digitalización, estudio y edición de impresos populares de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. A lo largo

de más de una década, el equipo nacional e internacional que conforma el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) ha abordado estos objetos poéticos multimediales y multifuncionales. Sin embargo, el éxito de esta empresa en gran parte se debe al compromiso de los participantes, quienes no sólo se han formado, sino que han colaborado para crear y mantener este repositorio y volverlo un archivo en constante evolución. Algunas de las preguntas que guían en gran medida este apartado son: ¿el corpus reunido por el LACIPI es un repositorio o un archivo (en términos de Price)? ¿Cómo describir y categorizar cada objeto discreto dentro de la tradición? ¿Cómo lograr que estos proyectos se activen a través de la difusión? ¿Cómo representar la multimedia de voz, oído y vista? ¿Cómo estimular resonancias que fomenten nuevas circulaciones virtuales y la generación de nuevas investigaciones? ¿Qué aporta un visor cartográfico a las nuevas investigaciones?

El ensayo “Entre el cordel y la memoria: reflexiones sobre un archivo digital y su resonancia”, de Mariana Masera, explora cómo el repositorio del LACIPI, con más de 3 300 impresos y más de cien mil fotos, puede entenderse como un *archivo* en constante movimiento, cuyos amplios contenidos permiten la creación de un *apparatus fabulosus*, como señaló John Miles Foley. Este espacio conecta objetos discretos con tradiciones, destacando la importancia de ofrecer mapas de rutas para que los usuarios los exploren a su elección. Masera, además, aborda uno de los desafíos de los repositorios: su activación. Propone que ésta se guíe por las “resonancias” culturales e identitarias de cada lector-usuario-lector-oidor, basándose en la definición de Harmut Rosa. Para ejemplificar esto, propone dos

casos paradigmáticos: el vals “Sobre las olas” y la canción popular mexicana “Valentina”, ambos con amplia circulación, múltiples reimpresiones y un rol identitario en la cultura mexicana. La investigadora subraya la importancia de promover estos archivos digitales para la investigación sobre la cultura popular y sus manifestaciones, enfocándose en el trabajo colaborativo e interdisciplinario, así como en la creación continua de resonancias que faciliten la activación constante de los objetos del repositorio.

El segundo trabajo de la sección, titulado “Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI”, de Grecia Monroy Sánchez, explora los conceptos esenciales para la catalogación de los impresos populares en el repositorio. Además, describe las herramientas desarrolladas por el equipo, como la búsqueda por categorías editoriales o la generación de información en una hoja de cálculo, herramientas que permiten a los investigadores y usuarios indagar sobre los contenidos digitalizados de manera efectiva y novedosa. Monroy Sánchez presenta de manera minuciosa y rigurosa la riqueza metodológica de considerar los impresos como parte de un conjunto mayor en lugar de como unidades aisladas. La autora destaca que la “economía cultural”, que busca maximizar el valor de un producto original, está arraigada en relaciones intertextuales, intermediales e internacionales que se vuelven más evidentes cuando los impresos son considerados elementos de un conjunto más amplio. Monroy Sánchez enfatiza por ello la importancia de abordar los impresos desde esta perspectiva, revelando conexiones y dinámicas que enriquecen la comprensión de la literatura popular impresa y su contexto.

Ana Rosa Gómez Mutio, en su artículo “La catalogación de impresos populares a partir de las dinámicas editoriales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, destaca los aportes fundamentales de un repositorio como el creado por LACIPI para los investigadores y usuarios que tienen interés en los impresos populares. Sobre todo se enfoca en la potencial riqueza de las aproximaciones si se atiende a las variantes y versiones a las que ahora es posible tener acceso gracias a un repositorio digital. Atendiendo a los criterios digitales, los impresos se pueden localizar por formato o categorías temáticas, procurando siempre que los metadatos se puedan relacionar de la manera más adecuada. Las diferentes ediciones de los impresos producen variantes que se reflejan en el nivel léxico, sintáctico y morfológico. Gómez Mutio reflexiona sobre la importancia de los conceptos mencionados para el proceso de catalogación en la serie de cuadernillos *La salud en el hogar*, demostrando las posibilidades que tiene el usuario para abordar los estudios de los impresos, así como la complejidad que implica el establecimiento de categorías para su estudio.

El artículo titulado “Impresos escogidos para todos los gustos: del repositorio a los medios de divulgación”, de Martha Fernanda Vázquez Carbajal, Xanai Ortiz Díaz y José Simón Menchaca profundiza, a través de la difusión, en cómo las dinámicas de producción, circulación y consumo de los impresos populares, como los de Antonio Vanegas Arroyo, tienen una equivalente traducción, circulación y consumo en el entorno digital. A lo largo de la historia, desde la circulación masiva en la época de Vanegas Arroyo hasta las redes sociales actuales, los impresos han sido objeto de apropiaciones, adaptaciones y trans-

formaciones. No obstante, aún hay terrenos por explorar debido a la evolución constante de las redes sociales y al vasto acervo de los impresos. Según reconocen los autores, la difusión constituye un proceso fundamental para la activación de los materiales, que requiere estrategias cambiantes, para llegar a diversos públicos, tanto especializados como no especializados.

La segunda sección concluye con el trabajo “Mapa de la colección Vanegas Arroyo. Actualización e integración al marco de las humanidades digitales”, en el que Hugo Gómez Jaime, Paola Herrera Rocha, Paola Sánchez Ruiz, Luis Mateo Patricio Pineda y Rafael González Bolívar explican el proceso de creación del mapa “Vanegas Arroyo” a partir de visores cartográficos, estableciendo conexiones entre ubicaciones geográficas presentes en 152 hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Estas hojas provienen del LACIPI y constituyen la primera colección en el repositorio digital administrado y accesible al público a través del sitio web del Laboratorio. El grupo de trabajo especializado se encarga de estas herramientas digitales y tiene como objetivo el estudio de la cultura, los impresos y la literatura popular. Asimismo, este ensayo explora cómo el proceso de creación del mapa condujo a una toma de conciencia sobre la identidad del grupo como humanistas digitales, introduciéndolos en el “giro espacial” enfocado sobre todo en la comunicación visual del conocimiento. Esta evolución hacia una segunda fase de proyectos humanidades digitales motivó una reflexión sobre su papel en la comunidad de esta disciplina. Además, la comprensión de que los aprendizajes derivados de desafíos y errores también tienen valor en la investigación, contribuyó al crecimiento y desarrollo del Laborato-

rio. Todo ello fortalece al trabajo colectivo, ya que, como los autores señalan, “es una labor editorial que, si se quiere, podría atribuirse a un sólo autor y humanista digital: el laboratorio LACIPI, un solo proceso compartido, mayor a la suma del crédito y evaluación que merece cada uno de sus miembros, en tanto que la fusión intelectual y crítica de sus aportaciones es lo que constituye al objeto digital en su transformación”.

En cuanto al tercer apartado del libro, “Oralidades contemporáneas: sonido, audición y memoria en el horizonte de las nuevas tecnologías”, sus aportes giran en torno a los registros sonoros en el último siglo y lo que han permitido hacer de cara a su archivo y reproducción.

Inicia esta sección con “Leer con los oídos. Lazos entre la audio lectura, los audiolibros y la memoria”, una contribución de Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, quien hace un recorrido por la auralidad y el registro, recordándonos cómo se ha dado un relevo vertiginoso en las tecnologías de grabación y almacenamiento de archivos. La investigadora reflexiona sobre las conexiones entre la memoria, la audiolectura y los audiolibros. Asimismo explora la percepción auditiva y la construcción de la memoria ecoica, subrayando su relevancia como formadora de conocimiento en prácticas culturales y civilizatorias con raíces en la antigüedad clásica. La autora también comenta la interacción entre la lectura y la oralidad a lo largo de la historia en Occidente, desde la lectura en voz alta hasta la lectura silente y cómo esta evolución transformó la relación con el soporte escrito e incluso con la imagen. Habla del relevo tecnológico ocurrido a lo largo del siglo xx, con la irrupción de medios que permitieron preservar el sonido, además de la aparición de nuevos dispositivos en

el siglo XXI que influyeron en la memoria sonora y modificaron la noción tanto de la lectura como de la escucha. En este vertiginoso cambio de medios tecnológicos que culminó en la “era audible”, Rodríguez Reséndiz observa un retorno, aunque en una forma diferente, a las prácticas orales, incluido el resurgimiento de la audiolectura, impulsado por la tecnología digital y la llegada de los audiolibros digitales.

Miguel A. García extiende esta reflexión sobre lo sonoro en su contribución titulada “La pantalla y el archivo. Sobre los registros sonoros en el entorno virtual”, en la que plantea problemas epistémicos y teóricos de cara a los nuevos usos y accesos que tenemos a estos documentos como usuarios de la red. García destaca la importancia del acceso a los registros de Lomax en Spotify como ejemplo de estos cambios y recuerda tres eventos globales como impulsores clave para las transformaciones: la acelerada digitalización de registros analógicos, la creciente virtualización de registros sonoros nativos digitales y el aumento en el uso académico de plataformas comerciales para acceder a registros sonoros. El autor examina cómo estos cambios afectan a los archivos y registros sonoros en su transición al entorno virtual, así como las implicaciones resultantes para los investigadores y usuarios. El recorrido comienza presentando los procedimientos tecnológicos actuales relacionados con la inscripción, almacenamiento y distribución del sonido. Luego, se explora la relación entre los segmentos discretos de inscripción sonora (*tracks*) y las unidades de almacenamiento de bytes (*files*), y cómo esta relación se transforma en el entorno digital. Por último, García considera que la pantalla de los dispositivos se constituye como la plataforma donde

los archivos y registros sonoros se presentan, desagregan, agregan, expanden y diversifican, permitiendo a los usuarios interactuar con ellos de nuevas maneras. En este contexto, el papel de los investigadores se reconfigura, lo cual plantea desafíos y oportunidades en la preservación, acceso y estudio de los archivos sonoros en la era tecnológica actual.

En “El sonido de la poesía en español del siglo xx: una escucha asistida por computadora a las voces de seis poetas en México”, Aurelio Meza da otro giro a un acervo como el iniciado por Max Aub en la colección *Voz Viva*, observando cómo el análisis sonoro de archivos de la lectura en voz alta por parte de los autores de su propia obra puede enriquecerse en ésta y otras colecciones semejantes surgidas en Hispanoamérica, gracias a herramientas que proveen las humanidades digitales. Ello le permite a su vez reflexionar sobre el potencial que ofrecen programas como los desarrollados por Marit MacArthur y su equipo en la Universidad de Davis, California, al momento de aplicarlos a audios de obras de cinco poetas. Tras una breve introducción al conjunto de datos en consideración, la primera sección de este ensayo aborda la relevancia de adoptar un enfoque auditivo en la poesía y el arte sonoros. Destaca la importancia de utilizar archivos y colecciones de audio que han sido editados desde mediados del siglo xx hasta la actualidad, y hace especial hincapié en la interacción entre la crítica literaria mexicana y las prácticas de lectura en voz alta. En la segunda sección realiza un breve repaso histórico de las colecciones de las que provienen las grabaciones analizadas, para en la tercera parte presentar los datos específicos seleccionados para el análisis, comentando los desafíos me-

todológicos que esta tarea plantea. Lo anterior permite a Meza centrarse en el análisis de grabaciones de tres poemas representativos de la literatura mexicana: “Piedra de sol” de Octavio Paz, “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” de Jaime Sabines y “Agua de bordes lúbricos” de Coral Bracho. Estas secciones exhiben los resultados destacados obtenidos a través de los programas mencionados, evidenciando cómo el uso de metodologías cuantitativas no sólo contribuye a comprender los patrones presentes en un conjunto de grabaciones (escucha distante), sino que también enriquece la comprensión del contenido específico de cada grabación (escucha atenta).

La última sección, “Oralidad y sus reactivaciones: aproximaciones a documentos sonoros desde y más allá del repositorio de Poética Sonora MX”, se ocupa en situar, entre otras cosas, la vocación y la manera en la que este grupo ha alimentado su Repositorio Digital de Audio (RDA). Se explican las intenciones y los diversos materiales que éste reúne, además de comentar sobre las formas en las que se han incluido las piezas. De paso se nos introduce a los materiales, que provienen de géneros y ámbitos artísticos muy diversos, y que resultan representativos de las creaciones actuales en México.

Con un oído atento a la escucha y a las formas y medios en los que circulan las obras, cada uno de los textos de esta sección hace un análisis pormenorizado del contenido y las intenciones sonoras, pero también un rastreo que permite identificar la importancia de sus formas de activación. En muchos casos incluso se problematiza la manera en la que operan distintos archivos sonoros y las formas que ofrecen para conocer y dialogar con las obras registradas. Se muestra cómo todo ello a su vez permite

ampliar la memoria sonora, considerando elementos intertextuales, intermediales, así como cuestionamientos acerca de la materialidad de las obras.

La sección inicia con un texto sobre “La curaduría como forma de ampliar las perspectivas y metodología para enriquecer un acervo sonoro: el caso de Poética Sonora MX” de Muriel Martínez Herrera y Susana González Aktories, en el que se hace un repaso crítico y comparativo de esta actividad mediante la cual se ha podido enriquecer el Repositorio Digital en Audio (RDA) creado por este grupo de investigación. En el proceso de contraste las autoras abordan seis propuestas curatoriales, partiendo de los textos introductorios a cada una. Esto permite resaltar la diversidad de formas en las que se concibieron los procesos curatoriales y reconocer los puntos de convergencia y de diálogo que facilitan ver las curadurías no sólo como constelaciones independientes, sino también como unidades abiertas y dinámicas, capaces de relacionarse de muchas maneras con el resto del acervo del repositorio. Las prácticas que abarcan van desde la poesía y el arte sonoro, el radioarte, pasando por performances con técnicas de voz extendida, hasta diferentes formas del *spoken word*, entre otras.

Kassandra Valencia, en su texto “Lugar *de oídas*: escucha de tres paisajes sonoros de Michoacán en los repositorios de Poética Sonora MX y el Laboratorio Nacional de Materiales”, plantea, a partir de la noción de paisaje sonoro un acercamiento comparativo entre archivos de audio que remiten a un mismo espacio e identidad cultural, pero que fueron elaborados desde dos perspectivas distintas: una como creación sonora y otra como registro etnográfico. Parte del método empleado radica en una

escucha atenta de los audios, así como en una revisión comparativa de los metadatos y descripciones bajo los cuales las piezas son catalogadas y archivadas en dos repositorios con vocaciones distintas. Independientemente de las diferencias en el planteamiento y en la intención de estos registros, saltan a la vista las coincidencias en cuanto a la información que arrojan los respectivos metadatos, así como las asonancias que giran en torno a gestos o tópicos sonoros vinculados a una determinada geografía, en este caso del estado de Michoacán. La autora invita a preguntarnos hasta qué punto los eventos sonoros registrados pueden considerarse como específicos de un lugar y cómo los datos de catalogación pueden contribuir a conducir esta escucha.

Tras las dos perspectivas en las que se plantean formas de operación y de consulta de repositorios sonoros con materiales contemporáneos, se ofrece un bloque de ensayos centrados en abordar la obra de tres artistas que se ocupan de tematizar la voz y el registro sonoro desde distintos ángulos. Se inicia por el caso más cercano, con piezas compuestas en años muy recientes, para movernos gradualmente hacia atrás en el tiempo y llegar a la década de los sesentas, años en los que se realizan las primeras colecciones en México de lectura en voz alta hecha por sus autores.

El bloque comienza con la propuesta de Susana González Aktories, quien emprende un recorrido titulado “Voz, archivo y escucha en la obra de Antonio Fernández Ros”, en el que aborda una faceta de la activación de voces de archivo relacionada exclusivamente con piezas electroacústicas de este compositor y artista sonoro mexicano, algunas concebidas en forma directa como ediciones

en audio, otras pensadas como representaciones en vivo o bien como instalaciones sonoras. La autora selecciona un corpus de nueve obras, en las que se ocupa tanto del origen como de la identidad lingüística de las voces y sus enunciadores, la procedencia de los audios (algunos tomados de archivos institucionales preexistentes), los recursos compositivos que emplea el creador para integrar los materiales orales, además de considerar los espacios y formas de circulación de cada obra. González Aktories muestra cómo cada una de ellas presenta la materia sonoro-verbal con intenciones diferentes, lo cual activa distintos tipos de percepción y de escucha. Se comprueba de paso cómo ha sido posible realizar este tipo de rastreos crítico-analíticos sólo en años recientes, desde que se tiene acceso a las obras a través de distintos repositorios digitales, aun cuando éstos no siempre permiten conocer los factores que orientan la experiencia situada de las piezas.

Alejándose un poco más en el tiempo, en “Estructuras, materialidad y archivo: una lectura atenta a la experimentación verbal de Ulises Carrión entre la página y la grabación sonora”, Sebastián Maldonado Cano se aboca en tres piezas recogidas en *The Poet's Tongue*, única edición sonora del multifacético escritor y artista conceptual mexicano. En el acercamiento se analiza la poética de Carrión también a la luz de su obra escrita, comparando el uso y la problematización que hace de la estructura como metadiscurso legible desde las materialidades sonora e impresa, respectivamente. A lo largo del recorrido se presentan referentes intertextuales e intermediales como el drama shakespereano de *Hamlet*, una canción popular interpretada por Silvana DiLorenzo o la antología poética homónima al título de su álbum, preparada por W. H. Auden y

John Garrett. Se ofrecen también, de forma especulativa, motivaciones que pudieran explicar estos guiños intertextuales por parte de Carrión, en particular en relación con un carácter contestatario y el interés por cuestionar la materialidad y las estructuras literarias. Así, el ensayo expone cómo Carrión subvierte el canon literario desde la escritura y juega con discursos populares como las canciones, para exhibir las estructuras subyacentes y cuestionar las materialidades bajo las que una obra circula y comunica. De paso, se muestra cómo el artista propone a partir de ahí sus propias piezas de experimentación y de poesía sonora.

Finalmente, en “Reflexiones acerca de dos activaciones sonoras de los archivos de Max Aub”, Miriam Torres Carrillo realiza un acercamiento sugerente a la noción de archivo y sus activaciones en conmemoración de la figura de este escritor y gestor cultural de origen español y alemán radicado en México. Ello a través de eventos culturales organizados en años recientes, en los que se aborda por un lado la importante colección *Voz Viva* de la que Aub fue fundador, la cual recoge grabaciones de lecturas en voz alta de un amplio número de autores. Por otro lado, Torres Carrillo se acerca a otra activación basada en la propia obra de Aub, *Juego de cartas*, como una apuesta a la oralidad y sus remediaciones. En el análisis la autora presta atención a los distintos soportes materiales y a las diferentes formas de mediar e involucrar al público actual a participar en la re-creación de las fuentes y obras originales.

La sección cierra evocando en cierta medida el punto de partida del volumen, al volver a la obra pionera de Finnegan con el texto “Reactivar el archivo de la voz: reflexiones sobre la traducción de *Oral Poetry* de Ruth Finnegan”, de Ambar Geerts Zapién, quien muestra la posibilidad de

entender el archivo sonoro y oralidad incluso a partir del proceso de traducción del inglés al español de este libro señero. La autora señala cómo el acto de traducir de una lengua a otra rebasa la simple transmisión y búsqueda de equivalencias, pues también involucra la negociación del rol del traductor y su posición ante el texto. Esta dinámica se manifiesta de diversas maneras, dependiendo del contenido que se está traduciendo y del contexto lingüístico y cultural de ambas lenguas. Esta traducción, como un proyecto colaborativo de traducción y publicación, plantea una serie de interrogantes que profundizan en la noción de voz, la reactivación de archivos y los puntos de convergencia y divergencia entre las lenguas y los campos ontológicos de las culturas que se están traduciendo. El ensayo se centra en tres aspectos cruciales: el dominio de la oralidad, el papel del género y el entorno postcolonial contemporáneo en el cual se traduce el material oral y se teoriza al respecto. A medida que se explora la articulación entre términos esenciales como neutralidad y fidelidad, también se subraya la capacidad creativa que la traducción demanda, y que se manifiesta en la producción de nuevas maneras de difundir el archivo reactivado y transmitido en nuevos espacios lingüísticos y culturales. En última instancia, el artículo aboga por una comprensión más profunda de los procesos traductivos en la era contemporánea y cómo éstos contribuyen a una redefinición en constante evolución de la interacción entre lenguas y culturas.

Como se desprende de este amplio recorrido por las cuatro secciones que integran el presente volumen, su característica fundamental es la variedad y profundidad de los ensayos reunidos, los cuales revelan la riqueza de reflexiones interdisciplinarias sobre las literaturas orales en

su más amplia acepción, así como sobre su escucha y circulación. Además, el volumen cuestiona desde distintos ángulos el uso de las herramientas que ofrecen las humanidades digitales para estudiar y comprender de manera integral procesos complejos que involucran conceptos como *archivo*, *memoria*, *sonido* y *resonancia*. De ahí que estas páginas sean un espacio de convergencia donde las voces de distintas generaciones y ámbitos académicos se entrelazan para explorar los matices e interacciones entre la dimensión oral y la digital, tal como se entienden en la actualidad, enriqueciendo así nuestra comprensión de estas dinámicas que se encuentran en constante evolución. Dicho de otro modo, se abarca aquí un vasto territorio de exploración en torno a las oralidades, su manifestación y reactivación en diferentes contextos culturales. A lo largo de sus secciones se despliegan inquietudes y hallazgos originales que trascienden la noción tradicional de comunicación escrita al enlazar aspectos que involucran voz, texto, sonido y tecnología en siempre nuevas formas.

Desde la cuestión esencial de si la voz representa la máxima cualidad humana, hasta la reinterpretación de tradiciones orales en el entorno digital, las páginas de este libro ofrecen un viaje por los terrenos de las oralidades, abordando el pasado y el presente de la poesía, la literatura de cordel y las creaciones sonoras experimentales. A medida que se avanza en la lectura se descubre cómo las tecnologías contemporáneas modifican nuestras formas de escuchar, recordar y transmitir. Por tanto, las contribuciones reunidas desafían y enriquecen las comprensiones preexistentes sobre la oralidad. Al reflexionar sobre los archivos sonoros en el entorno virtual y sobre la reactivación de acervos en repositorios digitales, estas pági-

nas nos llevan a recorrer los espacios donde las voces se vuelven materia, donde los sonidos dan vida a la memoria y donde las nuevas tecnologías permiten una escucha amplificada, extendida.

Como se ha dicho, la voz se desborda en cada uno de los clics que nos allega al objeto, pero ahora la intermediación es el aparato, la pantalla cuyos formatos nos imponen también un tipo de lectura. Aunque hemos ganado en apertura y distribución, se transforma la experiencia que emerge de la materialidad y de la afirmación cultural de la performance presencial. Quizás, como decía Lope de Vega en *Fuenteovejuna*, “porque la confusión, con el exceso, los intentos resuelve en vana espuma; y aquel que de leer tiene más uso, de ver letreros solo está confuso”. Por lo tanto, la propuesta de seguir cuestionándonos sobre ese continuo adaptar, remediar, reubicar y activar de los documentos orales, considerando la multimedialidad y las posibilidades de recepción que ello implica, es tanto más eficaz cuanto más sigan resonando en la memoria y circulando, aun por distintas vías, en esa necesaria y a la vez compleja cadena de diálogo y de relevo que conocemos comúnmente como un ir “de voz en voz”.

Las colaboraciones de este libro son, en todo caso, un llamado a transgredir las fronteras tradicionales de la escritura y a sumergirse en el vasto y resonante mundo de las oralidades contemporáneas, utilizando todas las posibilidades que nos ofrece la tecnología, a través de amplios proyectos colaborativos, para continuar el diálogo más allá de la voz.

**ORALIDAD ENTRE MATERIALIDADES:
FORMAS DE ESTUDIO DE LA LITERATURA POPULAR
EN LA ERA DIGITAL**

VOZ: ¿CUALIDAD HUMANA SUPREMA?¹

Ruth Finnegan

¿Es acaso la voz una cualidad humana suprema? Esta breve contribución se ve inspirada y atravesada por inquietudes compartidas con quienes me invitaron a participar en el encuentro del seminario “Orality: Archive and Sound” en 2020 y que también se presentaron en forma de preguntas. Iniciando con ésta que da título a mi contribución debo precisar que más que sólo referir a la voz, habría que agregar el término de audición, es decir, aquello que englobe no sólo el acto de producir sonido sino también de oírlo.

Se dice que la audición es el primer y último sentido que mantienen los seres humanos: desde el seno materno comenzamos a oír y a tener tacto —ambos sentidos se encuentran estrechamente ligados—, y aunque tal vez no hayamos reflexionado sobre qué es lo último que percibimos al morir, se sabe que tiene relación con algo que escuchamos.

El sentido del oído depende del sonido que abunda en la naturaleza. Si miramos a nuestro alrededor, al mundo natural, a las criaturas, reconocemos que el sonido está presente en todos los cuerpos: en los latidos del corazón, en la respiración, entre otros ritmos vitales. Ha existido

¹ El texto se desprende de una conferencia impartida el 14 de octubre de 2020 por Ruth Finnegan en el seminario “Orality: Archive and Sound”, en: <https://youtu.be/c5T7_E4D-0>. Traducción de Eulalia Gurza González y Ana Elena González Treviño.

desde los inicios y sigue presente hasta ahora, aunque erróneamente se tiende a pensar que el sonido es algo que dominaba en los llamados “tiempos primitivos”, en oposición a tiempos actuales donde todo parece centrarse en torno a la vista. Lo cierto es que hoy en día seguimos teniendo mucha conciencia sobre el sonido; sin duda está el video, pero de igual forma continúan presentes el sonido y lo auditivo.

Pero ¿acaso podemos hablar de ello como de una cualidad *humana* suprema? La respuesta es negativa, pues, como ya mencioné, el sonido también implica a todo el reino animal. Si pensamos en los vertebrados terrestres o en los insectos, todos de algún modo tienen orejas o un sentido auditivo: oímos a través de la vibración, al golpear, al aplaudir, al jugar; usamos nuestra respiración y cuerdas vocales... En el caso de las aves, si bien en lugar de cuerdas vocales tienen una siringe que les permite cantar, usan el sonido de modo muy similar a nosotros, cada una con su melodía característica, que componen ellas mismas. Entre los mamíferos marinos, como las ballenas y los delfines, ocurre algo parecido cuando usan la presión del aire para comunicarse a lo largo de cientos de miles de kilómetros; a su vez, los murciélagos se comunican con sonidos ultrasónicos, esto es, mediante frecuencias sonoras que nosotros no alcanzamos a oír. En cualquiera de estos casos que sirven de ejemplo, tampoco hay que olvidar que esos sonidos se emiten para que otro más los escuche.

Considerando lo anterior, siempre me ha parecido que el término oralidad resulta un tanto limitado, porque suele aludir sólo a cuando hablamos, sin considerar que también necesitamos escuchar. Y si bien es cierto que los

oídos humanos no alcanzan a percibir todos los sonidos que perciben otros animales, lo cierto es que sí logramos oír bastante. A ello cabe añadir que la percepción del sonido se complementa con los demás sentidos. Por ejemplo, cuando pensamos en el habla, es inevitable asociarla al uso de la vista. Esto ha quedado particularmente claro en estos tiempos de pandemia donde notamos que los cubrebocas nos impiden “leer los labios” y captar la gestualidad que acompaña lo que decimos. Quiero enfatizar esto, que yo misma tuve que aprender. Por ello sostengo que la voz y el habla responden a un sentido multimodal: a veces necesitamos ver o tocar, captar un entorno visual, un público o un grupo que le dé sentido al habla. No es solamente el lenguaje en tanto significados léxicos de diccionario lo que usamos al hablar. Es cierto que nos domina el paradigma icónico de la escritura, o la palabra escrita —y sobre todo la palabra impresa—, pero también usamos elementos y gestos como la risa, el silencio, las modulaciones de la voz, sea esta alta o baja, rápida o lenta y alargada...

Aprendí mucho de esto durante el trabajo de campo que realicé con el pueblo limba en África; por ejemplo, cuando reconocí sus dinámicas y la manera multimodal que tenían de contar sus historias. Una palabra común, como *piripiri*, que significa “toda la noche”, es “cuento” si se dice *piripiri piripiri piriiii*. O *mandy*, que significa “mucho”, pero *mandy mandy mandy mandy mandy mandy* sería, como pueden imaginarse, “muchísimo”. Asimismo, hay algunos modos fijos que nos ayudan a ser multimodales, sobre todo los famosos ideófonos africanos, como palabras que transmiten sonido, por ejemplo *triii*, que significa el centelleo de la pantalla: *flash flash flash*. A menudo se

dice que en inglés no tenemos ideófonos, pero algo como “¡Ups!” o “¡wow!”, aunque no tienen significado de diccionario, son sonidos muy efectivos en tanto que comunican y causan todo un efecto. Pero además de las palabras, están los gestos faciales, los movimientos, los alargamientos, lo alto, suave, dulce, amargo, dramático... todo llama al público.

Otro aspecto que hay que considerar en África es que todos los idiomas son tonales, y algunos lo son —cognitivamente— más que otros. Así, no asombra que una de las grandes formas orales africanas sean las adivinanzas tonales, muy ingeniosas, donde la respuesta no es el significado cognitivo sino una frase que tiene la misma marca tonal —por ejemplo ascendente-descendente, arriba-abajo— que la pregunta. En muchos otros idiomas, sobre todo sudamericanos, tal vez se conozca algo similar en cuanto al simbolismo acústico que forma parte del significado.

El uso humano del contexto multimodal es muy sofisticado, y creo que siempre lo ha sido: está en la música, que se acerca mucho al habla. De hecho, es un *continuum* y en el habla depende de lo que se quiera expresar con el lenguaje, es decir, no sólo se trata de las palabras de diccionario, escritas, sino también del sonido, la connotación, las implicaciones y luego de los otros sentidos que lo vuelven multimodal. Eso es lo que aprendí durante aquel trabajo de campo con los cuentacuentos de Limba, que son auténticos artistas del performance; ése fue mi principal hallazgo. Pero, de hecho, podemos reconocer que ocurre muy a menudo, aun en nuestros contextos: pensemos por ejemplo en una lectura en voz alta, que también es un performance (o en voz baja, con su oído interno); consideremos una lectura litúrgica en la iglesia. Quizá

podría parecernos aburrida, pero cuando nos levantamos y participamos con el público y con los modos de elocución, la lectura crece, comienza a brillar, se vuelve multimodal, aunque en un inicio no la consideráramos así. Cambia cuando se vuelve performance, y eso es el modo original en que se recibió y se transmitió oralmente.

Me resulta interesante —aunque triste— que el sonido de la voz, lo oral, a menudo se siga ignorando o despreciando, sobre todo entre la élite letrada occidental. Se podrá percibir su existencia, pero abajo del nivel consciente. Hablamos de modernidad —usamos aún ese estereotipo evolutivo—, y pensamos que esto es algo del pasado. Se emplea mucho en estudios coloniales, descoloniales o postcoloniales. Recordemos las escuelas que había en las colonias, también en el Reino Unido, que ponían todo el énfasis en la escritura, en la palabra escrita, no en las lenguas locales. Y eso todavía sigue sucediendo. Las lenguas originarias —aunque todas las lenguas lo son— se descartan como si no importaran.

Debo decir que me considero afortunada, junto con otros que tuvimos la suerte de vivir el proceso de descolonización en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, que es cuando salió mi libro *Oral Literature in Africa* (*Literatura oral en África*). Hasta ese momento los estudios africanos se consideraban algo exótico, marginal, fuera de la literatura o de la historia. Pero con la descolonización, las universidades que incluían investigaciones sobre África querían tener estudios africanos, con sus elementos locales propios, recolectados, transmitidos y efectuados por gente local. Los archivos, bibliotecas y colecciones comenzaron a crecer, incluyendo las cintas grabadas y los casetes (ahora también los documentos digi-

tales). Fue una revelación poder escuchar a la gente local. Incluso podría decirse que las distintas etapas de los medios se saltaron al pasarse de lo oral, lo no escrito, directamente al cine (a manera de breve paréntesis, pensemos en dónde se hacen más películas en el mundo: primero en la India; en tercer lugar, Estados Unidos; pero en segundo, en Nigeria —por cierto, a mí me están haciendo una película en Nigeria que tal vez pueda verse algún día).

A partir de esas formas de estudio pudimos resaltar que el texto es performance, no sólo una página estática escrita. Un buen punto que me hicieron notar en un comentario para el encuentro “Orality” es que decidimos un género no por el contenido textual, sino por sus rasgos performativos. Eso vale hasta la fecha, en todas partes. Pero reconocerlo nos ha tomado tiempo. Cuando estaba escribiendo mi tesis sobre contar cuentos, en los años sesenta, no se pensaba que pudiera incluir cintas ni menos aún videos, mientras que ahora es algo aceptado que un doctorado sobre textos orales incluya audio o video, pues es más fácil insertar enlaces a estas fuentes. Este cambio se debe en parte a las oportunidades tecnológicas, pero también a cambios en nuestras preconcepciones, a cambios culturales. Por supuesto que aún requerimos de archivos escritos y de bibliotecas, pues lo interesante es que siguen perdurando en el tiempo —si no las queman, y pienso en ti, Brasil, me duele el corazón por ti. Las bibliotecas son buenas, aunque, si pensamos en Alejandría o en Bizancio, sabemos que a veces se queman a propósito... o no, en todo caso es algo terrible.² Perduran tanto como el

² La autora se refiere al incendio que destruyó la Biblioteca Nacional de Brasil el 2 de septiembre de 2018.

papel y el pergamino. Y aunque ahora también contamos con colecciones digitales, lo cual es muy bueno, nos hemos topado con que presentan desventajas porque no duran igual, dado que la tecnología caduca y luego ya no se puede leer. Por eso necesitamos ambos apoyos: archivos de colecciones y recursos digitales.

Siguiendo con otra inquietud relacionada con este tipo de trabajos, está la pregunta de: ¿cómo fue que me obsesioné tanto con el sonido y la oralidad? Ya tenía conciencia de ello sin darme cuenta, porque me crié en Irlanda, en Ulster, donde se valora mucho la belleza, el ingenio verbal, el performance. Mi mamá contaba cuentos, y eso marcó todo lo que he escrito. Pero también estaba el ingenio de mi papá, que aunque era un caballero muy callado, nos solía recitar un *limerick* cuando éramos niños:

I sat next to the Duchess at tea.
It was just as I thought it would be.
Her rumblings abdominal,
Were simply phenomenal,
Everyone thought it was me!³

No me di cuenta, sino hasta más tarde, de la importancia de estos ritmos del habla, de sus cadencias y gestos que yo llevaba ya por dentro. Después me mandaron a Oxford a estudiar a los clásicos de la Antigüedad, literatura clásica. Aquí aprendí que siempre se leían en voz alta. Teníamos que estudiar todos los textos que se transmitieron desde

³ Una traducción al español sería: "Junto a la duquesa a la hora del té, / todo fue como lo imaginé, / sus ruidos abdominales / eran fenomenales / pero todos creyeron que provenían de mí". (Nota de las coordinadoras.)

el siglo II por escrito, pero en realidad eran orales, así que el *continuum* entre lo oral y lo escrito se superpone.

También aprendí mucho en una magnífica clase de un académico alemán muy famoso apellidado Flinkel, quien leyó el poema “Bacia mille” de Catulo. Estudiábamos el texto, la lengua, la gramática, la estructura, la transmisión, las omisiones de cuando no se sabe lo que decía. Pero luego dijo: “¡Alto, déjenme leer! Después de todo, es un poema de amor”. Y lo leyó: “Dame mil besos y luego más de cien más”, y todos nos quedamos callados. También nos cantaba el *Sanctus* en si menor de la misa. Tenía voz de bajo... Ese árido profesor teutón nos compartió el valor del sonido. En esa época todavía no se había caído en cuenta de que Homero probablemente compuso oralmente, y que así se transmitió —¡aún lo leemos en voz alta porque es maravilloso!—; tampoco se había publicado aún el libro *Singer of Tales* de Albert Lord, pero ya se había oído hablar de Millman Perry... Mi tutor, quien por cierto, también era muy árido, igualmente me sugirió: “Debes leer todos los textos en voz alta”, y vaya que eran muchos los que debíamos estudiar. Y como yo era una chica muy puritana que siempre obedecía a mi tutor —aunque nadie más lo hacía—, leí todo en voz alta, incluyendo la prosa. Esto me reveló mucho, además de ayudarme en los exámenes, porque al leer todo en voz alta tres veces (traduje y estudié la gramática y todo) lo recordaba mejor.

Pero ¿cómo es que llegué a partir de todo esto a la poesía oral? Pues en 1970 publiqué *Oral Literature in Africa*, donde ponía mucho énfasis en la continuidad entre lo oral y lo escrito, atravesando la Edad Media, la Antigüedad y demás. Este libro lo publicó la Oxford University Press, que era de las mejores editoriales. Pero luego alguien de

la otra gran editorial, Cambridge University Press, me buscó con la sugerencia de hacer una versión abreviada, pero incluyendo a Homero y otras epopeyas y literatura del mundo. Le respondí que me parecía una tarea grande, pero que lo consideraría. Lo pensé, y aún me seguía pareciendo demasiado, pero tal vez... ¿si me limito a la poesía oral? Y así nació mi interés en la poesía oral, digamos que por una serie de accidentes. No obstante, al escribir, me di cuenta cada vez más de la intersección e interacción y el *continuum* entre la literatura oral y escrita: en la Antigüedad, en África, en la Edad Media y ahora.

Pensemos, por ejemplo, en los poemas de Shakespeare, que están escritos, pero se cantaban; pensemos en la música pop: se canta. También fue una gran revelación para mí, cuando estudié toda la literatura africana, que estas canciones eran poemas si te fijas en la letra, claro, pero eso estaba velado porque en realidad, si se despliega toda su realidad, se tenían que cantar. Cada vez tomé más conciencia de la poesía oral, cantada, que nos rodea. Pensé mucho en qué es la poesía: la repetición, tal vez, la cadencia, el sonido... Y hace poco también me di cuenta de que un poema en sí mismo es una joya, intrínseca, más allá de ese contexto, y eso es algo que debemos tomar en consideración, el que debe haber una idea ahí. Pero regreso al asunto de recolectar, de capturar el sonido. Eso es tan significativo. Podría sonar irrelevante junto a las revelaciones del microscopio, hace muchos años, pero las imágenes por resonancia magnética hoy nos permiten ver nuevos aspectos de la realidad y nos damos cuenta de que el sonido es una cosa real.

Poder oír y capturar el sonido nos da una nueva visión de la realidad que ahora se construye en nuestra cultura.

Nos damos cuenta de que el sonido es algo que existe y tiene realidad, lo cual en el pasado, cuando no lo podíamos capturar para su estudio, no concebíamos. Y por eso diría que el libro *Singer of Tales* (1960) de Albert Lord fue una revolución académica, porque él encontró el modo, con tecnología antigua pero perdurable, de archivar y capturar el sonido.

A partir de ese tipo de registros fue posible estudiar todas estas versiones cambiantes, y eso significa que teníamos la oportunidad de capturar el sonido no solamente en un aparato, o poniéndolo en un lugar físico. Ahora es posible hacer búsquedas digitales y alcanzar al mundo entero por internet y en redes sociales. Con lo digital podemos además incluir lo visual, ampliando nuestro concepto de la realidad del sonido, de lo oral, a través del video, YouTube, redes sociales... Es más, los sonidos se pueden recolectar, transmitir y conservar no sólo entre académicos profesionales, como antes, sino también por *amateurs*, por todos. Ahora vemos que el sonido, otra vez, es una pequeña revolución. No es algo producido por personas que pudiéramos definir como exóticas, sino algo generado por todos nosotros, y no nada más estamos recolectando lo que ya estaba, sino que estamos creando y almacenando creativamente.

Esto también se apoya en los cambios que hemos experimentado en las publicaciones, como la autopublicación y la impresión bajo demanda. Cualquiera, en cualquier lugar, por muy poco dinero, puede publicar sus libros, incluyendo audiolibros, que quizás son el tipo de libro que más está creciendo en el circuito de las publicaciones. Hay emisiones de radio y TV, cuentacuentos grabados, entrevistas, autobiografía... No serían tan im-

portantes ni significativos en antropología, pero empezaron con autobiografías sociales grabadas, por ejemplo, en África, y ahora todos tenemos nuestras propias historias que se repiten.

Supongo que Marshall McLuhan —con quien no concuerdo, pero que aportó mucho— podría hablar de una nueva revolución de lo oral, escrito y digital. Además de audiolibros completos, tenemos más conciencia de la naturaleza sónica de los libros escritos normales. En todas mis novelas, en todo lo que escribo, trato de que la cadencia sea apropiada para quien quiera leer en voz alta, pues como decía: el trabajo escrito también se debe leer en voz alta, dado que dentro de éste hay marcas intensas y extraordinarias, o entornos, o finales de líneas, que son orales.

Así, la escritura es también una especie de trabajo sonoro, un performance. No hay una oposición entre lo oral y lo escrito. Es un *continuum*, una práctica multiforme, considerando las muchas formas de inscripción que ya existen como práctica: en imágenes, audio, video, textos de muchos tipos, porque la escritura toma muchas formas diferentes. Está lo fonográfico, que es el modo típico de usar el alfabeto arábigo o romano, pero también lo pictográfico, que no capta el sonido sino las cosas, los significados que se transmiten. Todo es parte de nuestro legado cultural, formado por la memoria.

Recientemente recordé que Mnemósine —la palabra griega para “memoria”— era la madre de las musas de todas las artes. En el mundo antiguo no les preocupaba el plagio, querían emular, repetir, hacerlo lo mejor posible. Y la memoria era y sigue siendo la clave: la memoria en los archivos, imágenes y textos, en nuestras mentes.

Yo era muy escéptica de la idea de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo al que se aferraron los folcloristas. Ahora pienso que el inconsciente colectivo alberga algo muy profundo. Debí decir antes que el descubrimiento que fue capturar el sonido se remonta más allá de lo que pensamos; nos volvimos muy conscientes de él con el ya mencionado *Singer of Tales* de Albert Lord, pero tecnológicamente trasciende ese momento, esos momentos donde se idearon, entre otros, un lenguaje de tambores, las memorias de canciones e himnos.

¿Somos conscientes de que en los libros de himnos a menudo no se incluye la música? Esto se debe a que recordamos la música mejor que la letra. Por eso necesitamos la letra en los libros. El sonido ha perdurado en el tiempo a través de la memoria, pero la captura tecnológica del sonido, en realidad, data del teléfono o antes, del telégrafo, pues es sonido en clave Morse. Pero las primeras llamadas de teléfono se realizaron en 1875. Es interesante que no pensaban en ellas como un medio para comunicar a dos personas, sino como una emisión de radio. Ahora regresamos a eso otra vez con el internet global. El efecto del mundo global se basaba en el sonido del radio, como el cable transatlántico, y luego transpacífico. En cierto modo se diría que el oído y la audición son más básicos que cualquier otra cosa. Y también son capturables.

Me divierte pensar que yo grabé a los limba, a sus cuentacuentos, y luego los transcribí como buena erudita clásica, presentando un texto escrito en una tesis que era de tres tomos muy pesados. Cuando los grabé en los años sesenta (entre 1961 y 1963, aproximadamente), no era común llevar una grabadora, era un aparato portátil y usaba unas cintas muy chiquitas, pero funcionaban. Las guardé

sin documentarlas correctamente, incluso juntando todo en una bolsa, hasta que hace unos años alguien me sugirió digitalizarlas, y eso hice. Ahora están disponibles para oírse también en la red.

Vuelvo, para concluir, a la pregunta inicial: ¿es la voz la cualidad humana suprema? Sigue siendo algo polémico, pues muchos todavía dirán que el lenguaje es lo central, y que incuestionablemente lo escrito e impreso está por encima del sonido. Eso no se cuestiona. Por eso se afirma que el lenguaje alfabético, nuestra lengua colonizadora, encuentra su cúspide más alta en la escritura occidental. No estoy de acuerdo, pero es una opinión consolidada que tienen muchos y que yo he criticado... Pero sí, de algún modo, diría que el sonido es la cualidad humana suprema: es nuestro primer sentido y el último sentido humano.

La literatura está basada en el sonido, el canto, el ritual, la comunión humana; pensemos en la comunión de los coros, en la gente reunida hablando o conversando. La escritura fonográfica, como la nuestra, se basa en el sonido. La poesía es, esencialmente, música sonora, así es la música en el mundo antiguo. Y la palabra se usa en la Edad Media para describir palabras cantadas, musicalizadas. La voz es una de nuestras metáforas o imágenes más fuertes y potentes. Ya mencionaba al inicio que la voz no es solamente humana, pero con algunas delimitaciones y precisiones, diría que sí, que el sonido es la cualidad humana más grande.

Referencias

- FINNEGAN, Ruth (2012). *Oral Literature in Africa*, prólogo de Mark Turin. Cambridge: Open Book Publishers, en: <<https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0025>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- LORD, Albert B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2000). *The Singer of Tales*, 2a. ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_LordA.The_Singer_of_Tales.2000>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

MÁS ALLÁ DE LA VOZ

Joaquín Díaz

Fundación Joaquín Díaz

He titulado este texto “Más allá de la voz” con la sencilla pretensión de demostrar que un archivo como el de la Fundación Joaquín Díaz, dedicado preferentemente a la tradición oral, puede servirle a un investigador para abrir muchas otras gavetas en las que sin duda hallará sugerencias que le podrán llevar a lecturas complementarias o enriquecedoras.¹

Comenzaré con un poco de historia. En la década de los setenta del siglo pasado, y tras un paso con poco fruto por la universidad, constaté la necesidad de crear un centro o un lugar de reunión en el cual los jóvenes como yo pudieran tener acceso a las fuentes de conocimiento de la cultura tradicional que, en aquella época, o estaba reducida a un simple espectáculo o bien tenía un carácter erudito y excluyente. La tarea demandaba, de entrada, una triple actividad. En primer lugar, conseguir que la gente de más edad volviera a sentir una emoción particular al escuchar, interpretar o poner en práctica alguna de las muchas formas de expresión que componían el acervo tradicional y que, por una serie desafortunada de circunstancias, estaban desprestigiadas.

Se estaba perdiendo, sin apenas percibirlo, el tiempo y el espacio donde lo tradicional se enseñaba y se aprendía, y las personas encargadas de transmitir conocimientos

¹ Véase la Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/>>.

estaban mudas o enmudecidas. En segundo lugar, y dado que las nuevas generaciones parecían estar de espaldas a un pasado a su juicio innecesario, era preciso ofrecer a la juventud, que había perdido en esa insensata ruptura con lo anterior la posibilidad de conocer su historia e identificarse con ella, información suficiente para que pudiese situarse ante una alternativa razonable: cultura tradicional-cultura actual (imagen 1).



Imagen 1

Joaquín Díaz (segundo de derecha a izquierda) en trabajo de campo.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Por último, se trataba de conseguir que la nueva generación de estudiosos no fuese ajena a la realidad social y cultural. Hacía falta, pues, un centro vivo, atento a las demandas de la sociedad, pero capaz también de crear nuevas ofertas o denunciar carencias esenciales. Probablemente la idea de crear ese centro dedicado a la etnografía, que comenzó finalmente su andadura en 1982, se

debió a la certeza de que, tanto en el ámbito académico como en el social, no existía ese lugar de encuentro en el que especialistas o simples aficionados a la tradición intercambiaran puntos de vista o difundieran sus investigaciones de manera eficaz.

Se inició la actividad con una colección de cuadernos didácticos para maestros y profesores y se reforzó la presencia en medios escolares de la *Revista de Folklore*, publicación mensual cuya edición se había iniciado dos años antes.

En 1988 la sede del Centro pasó a la localidad de Urueña, a una casa del siglo XVIII propiedad de la Diputación de Valladolid (imagen 2), lo que supuso un crecimiento notable de las colecciones ya iniciadas y depositadas en el Centro —de libros y pliegos, de iconografía (grabados y fotografías), de piezas etnográficas relacionadas con la música, etcétera—, pero también supuso la aceptación implícita de una preocupante carencia: las comunicaciones con el mundo exterior eran prácticamente inexistentes. En el pueblo sólo había un teléfono y tardaron en llegar las nuevas tecnologías, que empezaron a funcionar con todas las reservas en el año 1992.

Desde Valladolid llevamos un ordenador Amstrad que tenía una base de datos Basic 1.1 en la que el comando *input* era el no va más, y con eso lo digo todo. Pronto incorporamos un ratón para que el ordenador nos devolviese los datos que habíamos introducido previamente y que principalmente consistían en un fichero bibliográfico con cerca de treinta mil fichas realizadas mecanográficamente en una Lettera de Olivetti. Al hacer ese fichero nos dimos cuenta del inconveniente de no poder consultar esos datos más que por un campo, que era el del nombre del autor. Dividiendo el fichero por temas pudimos, sin em-

bargo, manejar ya dos conceptos para buscar los datos. Desde aquellos primeros escauceos al buscador actual de nuestra página hay un largo camino recorrido en los últimos treinta años. A los jóvenes investigadores ni les interesará, ni siquiera les divertirá, pero hay que explicarlo para entender mejor que los esfuerzos no siempre se han empleado en la investigación pura.

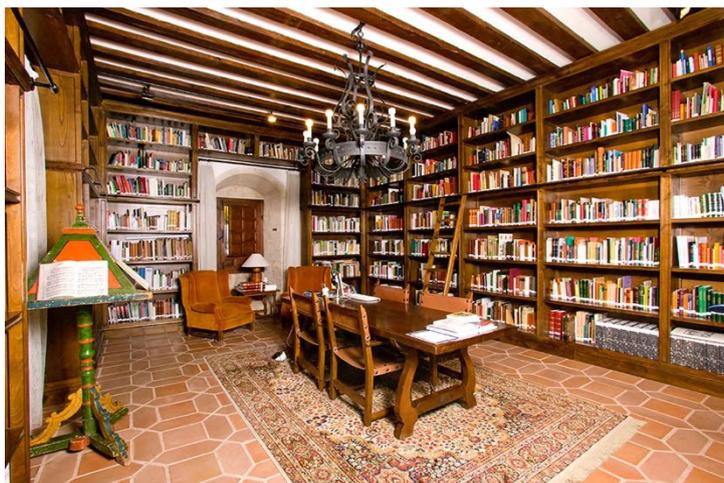


Imagen 2

Sede de la Fundación Joaquín Díaz.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Asentadas ya las colecciones y abierto un museo en el que se podían visitar varias muestras de instrumentos musicales, grabados de trajes y pliegos de cordel, nuestra actividad interna derivó hacia la catalogación y ordenación de los materiales para ir creando unas bases de datos efectivas y eficaces que contuvieran metadatos y descripciones adecuadas, con la posibilidad añadida de consultar por diferentes campos. Buscadores, palabras clave y re-

lación entre contenidos fue nuestro paso siguiente para convertirnos en un repositorio, o sea, en un almacén relativamente bien ordenado y capaz de ofrecer numerosas posibilidades al investigador. Gracias a nuestro expreso deseo de que todo pudiese ser consultado desde cualquier punto del planeta y a las facilidades que ofrecía Google, llegó el acceso abierto que nos convirtió en una plataforma multiuso.

Recurriré a un ejemplo práctico para ilustrar gráficamente lo que acabo de exponer en pocas palabras y lo haré con una canción. Se trata de una canción que refleja un supuesto episodio de la vida de San Antonio de Padua y que contiene, al mismo tiempo, varias de las características que la convierten sin duda en un objeto etnográfico de gran valor: tenemos una melodía, varios textos —que a su vez se dan en variantes orales y escritas—, un contexto que explica la hagiografía y la historia de una devoción —acrecentada con grabados, imágenes, pinturas, etcétera— y, por último, unas costumbres que conectan el motivo principal de esa canción con una serie de rituales estacionales.

Aunque supongo que quienes están siguiendo este texto conocen o han tenido alguna relación con dicha canción, recordaré brevemente su contenido. Se trata del romance —también llamado el “milagro”— de “San Antonio y los pajaritos”: el pequeño Antonio es advertido por su padre (quien va a marcharse a misa) acerca del daño que los pájaros pueden causar en los sembradíos de la familia si no se les vigila. Antonio, para cumplir mejor con la obligación, decide meter a todas las aves en un lugar cerrado evitando así que piquen el grano y arruinen la cosecha. Cuando regresa el padre y ve el milagro, llama al obispo

de la diócesis para que sea testigo del hecho asombroso y, entonces, Antonio, llamando uno por uno a los pájaros, ordena que salgan y que no piquen en los sembradíos (imágenes 3 y 4).



Imágenes 3 y 4

Milagro de San Antonio y los pajaritos.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Puede asegurarse que el romance de “San Antonio y los pajaritos” es la canción tradicional que ha alcanzado más popularidad en España en los últimos ciento cincuenta años. La primera vez que la escuché —cantada por una cachicana de la finca de mi abuelo que se llamaba Teodora— me quedé absolutamente perplejo y no conseguí quitármela de la cabeza durante toda la noche y las siguientes. Tal fue el impacto que hicieron su letra y su música en la mentalidad de un niño deseoso de aprender. Descubría así, a mis ocho añitos, de forma directamente oral y de una tradición rural todavía viva, una riqueza que iba a ser la razón de mi vida a partir de entonces y la principal fuente de emociones y satisfacciones.

Pues bien, vamos a suponer que un investigador que pretende hacer un trabajo sobre esa canción y su contexto decide adentrarse en los contenidos de nuestro repositorio para ayudarse con ellos. Veamos lo que puede encontrar haciendo una primera consulta en el buscador general de la página de la Fundación Joaquín Díaz² por una palabra clave. Dado que podría elegir entre varios términos, decide inclinarse por el vocablo “pajaritos”, que aparece en el texto y que es algo más específico que “san” o que “Antonio”.

Como el buscador presenta los resultados por orden alfabético de las secciones, el primer archivo que aparece es el que corresponde *Almanaque popular 2022*.³ Es ésta

² Con el fin de que el lector pueda seguir fácilmente el hilo expositivo del texto, además de enlistarlas en la bibliografía final, se irán ofreciendo en nota al pie las referencias a las búsquedas y contenidos del repositorio digital de la Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/>>.

³ *Almanaque popular 2022*, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/almanaque/inicio.php>>.

una página que se puede consultar para buscar las referencias al santo o santos que la Iglesia católica ha dedicado a cada día del año. Este trabajo me llevó aproximadamente doce meses y se va actualizando cada vez que aparecen nuevos datos sobre fiestas y celebraciones o cada vez que cambian las fiestas movibles. Para llevarlo a cabo consulté diferentes años cristianos y vidas de santos y añadí algunas consideraciones más tomadas de los bollandistas o extraídas de *La leyenda dorada* del obispo Santiago de la Vorágine.

El *Almanaque...* nos señala dos fechas en las que aparece la palabra “pajaritos” y vamos a elegir la segunda, que es el día 13 de junio, festividad que la Iglesia dedica a San Antonio de Padua, tradicional patrono de las jóvenes que buscan novio, además de providencial hallador de objetos perdidos. Si leemos un fragmento del texto publicado en nuestro *Almanaque...* comprobaremos que, ya desde finales de la Edad Media, San Antonio es invocado para encontrar cualquier objeto extraviado, a veces incluso siguiendo extrañas supersticiones, como la de dar varios nudos a un pañuelo o la de “atar la pata al diablo”, costumbre que consiste en atar una cuerda a la pata de una silla hasta que el diablo devuelva el objeto “robado”. Veamos:

Con el responsorio a San Antonio y un padrenuestro se alcanzaban las maravillas más insospechadas, desde que apareciera algún objeto perdido hasta que la salud, escondida por la enfermedad o por el mismo demonio, volviera al devoto con renovada fuerza. Algunos lunarios o almanaques, como el de Jerónimo Cortés, contribuyeron, tanto como los ciegos vendiendo sus papeles y pliegos, a extender y avalar esta devoción a San Antonio de Padua. Veamos lo que escribe Cortés acerca del santo:

Consejo saludable y digno de ser tomado de cualquier pecho cristiano. Siempre que se perdiera alguna cosa, o los astros denotaren ser una enfermedad peligrosa, larga o mortal, será cosa muy acertada acudir a Dios y a sus santos, pues es cierto que pueden reprimir las influencias celestes y dar traza y orden de cómo se hallan las cosas perdidas y hurtadas, como muchísimas veces lo ha hecho el bienaventurado San Antonio de Padua con todos aquellos que con fe y confianza se lo han pedido por medio del verso siguiente.

Y copia el “Si quaeris miracula...” atribuido a San Buenaventura, o sea el famoso y tantas veces recitado o cantado

[...] si buscas milagros mira, muerte y error desterrados, miseria y demonio huidos, leprosos y enfermos sanos; el mar sosiega su ira, redímense encarcelados, miembros y bienes perdidos recobran mozos y ancianos [...]⁴

Con el título de “Responsorio de San Antonio” aparece en numerosas versiones orales contenidas en la fonoteca de la Fundación.⁵ Estos versos se aprendían de memoria y tras ellos se rezaba un padrenuestro. Otras veces se recurría a una frase más contundente con la que se conminaba al santo a buscar el objeto perdido: “San Antonio Paduato (o pazguato), los huevos te ato y hasta que no aparezca, no te los desato”. A lo largo de la historia diferentes santos han ocupado el lugar de San Antonio siempre que su nombre rimara con “te ato”, como San Donato, San Cucu-

⁴ “13 Junio | San Antonio de Padua”, en: *Almanaque popular de Castilla y León* 2022, en: <<https://funjdiaz.net/almanaque/ficha.php?id=613>>.

⁵ Fonoteca, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/fonoteca.php>>.

fato, San Pilato, San Honorato o San Cojonato. En la misma entrada del *Almanaque...*, se explica que:

Para remachar la eficacia de éstas y otras oraciones, Cortés trae a colación el caso de una señora valenciana a quien se le detectó un cáncer. Tras hacer una novena al santo y quedar sana y libre de la enfermedad, escuchó decir a cierto predicador que muchas veces los trabajos, desgracias y enfermedades eran ocasión a muchos cristianos de ganar el cielo. Moviada por esta consideración, se puso a hacer de nuevo la novena suplicando al santo que “[...] si la enfermedad que la había quitado había de ser ocasión de ganar ella el cielo, se la devolviese; y acabada su petición, la tornó el mal de cáncer que antes tenía y a pocos días murió”.⁶

La Iglesia llama a San Antonio “taumaturgo”. No es extraño que se le atribuyan tantos milagros en vida y después de muerto pues, ya a poco de su fallecimiento, en el siglo XIII, sus hermanos de orden se dedicaron a recopilar los hechos milagrosos del paduano y a escribirlos en forma de *exempla* en diferentes tipos de relatos, desde la denominada *Legenda Assidua* o *Legenda Prima* hasta las maravillas obradas incluso hoy día que se narran en la revista *El pan de los pobres*, la cual lleva ciento veinticinco años publicándose, aunque no la dirijan directamente los franciscanos sino la Sociedad de San Vicente de Paul.

En la biblioteca de la Fundación⁷ podemos hallar un par de separatas que analizan el manuscrito 8744 de la Biblioteca Nacional que precisamente contiene una colección de milagros de San Antonio recogida por el escri-

⁶ “13 Junio | San Antonio de Padua”, en: *op. cit.*

⁷ Biblioteca, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/biblioo.php>>.

bano Pero Fernández de Fuentpudia a mediados del siglo xv. Los trabajos en concreto son de Jaime González Álvarez y de María Jesús Lacarra y a través de sus páginas podemos observar el proceso de recopilación de hechos milagrosos que se va produciendo desde el siglo XIII, debiéndose algunos de ellos a la propia biografía del santo y otros a la vida de San Francisco.⁸



Imagen 5

Predicación de San Francisco a las aves.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Tanto esas narraciones como otras resultan apropiadas para ser convertidas inmediatamente en imágenes —re-

⁸ Jaime González Álvarez, "Una versión castellana de *Los milagros de San Antonio de Padua* en el Ms. 8744 de la Biblioteca Nacional de Madrid", pp. 373-434, y María Jesús Lacarra, "Una colección inédita de *Milagros de San Antonio de Padua*: edición y estudio", pp. 9-33.

cordemos la predicación a las aves de San Francisco en Bevagna, pintada por Giotto, que está en el museo de la basílica de San Francisco en Asís (imagen 5). Tales imágenes, por su carácter sencillo e ingenuo, fueron repetidas y copiadas a partir de ese momento. No parece extraño que esa escena de las aves, que pintaba un milagro de San Francisco, se atribuyera después a San Antonio, pues algunos hechos de éste se narran también en las *Floreциllas* recogidas en el siglo XIV, como la predicación a los peces.

Esta escena se repetirá como digo una y otra vez alcanzando a las aleluyas decimonónicas —también llamadas “aucas”— a las que vamos a recurrir a continuación.⁹ Las historias narradas mediante tiras de viñetas tenían una serie de características comunes: el dibujante o el grabador que tallaba el dibujo debía —tanto por las características de la estampación como para que el mensaje fuese claro— destacar lo esencial de la escena que se desarrollaba en la viñeta, de modo que había una economía en el trazo que le daba mucha fuerza al conjunto. Además, debían existir unas claves compartidas para que la “lectura” de las imágenes (incluso si éstas no iban acompañadas de texto) se pudiese hacer correctamente. Esas claves podían ser el conocimiento del personaje sobre el que se contaba la historia, el lugar en el que se desarrollaba, la actitud concreta del mismo ante determinadas situaciones y, finalmente, la facilidad de lectura, aunque quien lo observase no supiese siquiera juntar las letras.

⁹ Colección de aleluyas, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/aleluyas1.php>>.

En el auca titulada *Vida y milagros de san Antonio de Padua*¹⁰ se pueden ver ejemplificados dos milagros sobre los que Noguera dibuja las viñetas 19 y 32 (imagen 6), que eran de sobra conocidos por quien compraba el auca; y es que a través de ellas era la imaginación la que leía, reforzando visualmente la memoria del hecho y creando un prototipo.



**19. Para oírle predicar
Al Glorioso San Antonio
Los peces salen del mar.**

Imagen 6
Viñetas 19 y 32 del
aleluya *Vida y milagros de San
Antonio de Padua*.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.



**32. El fervor del Santo crece
Cuando el Divino Jesus
Sobre un libro le aparece.**

¹⁰ *Vida y milagros de San Antonio de Padua*, en: <<https://funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=680>>.

VIDA DE LOS SANTOS ANTONIO ABAD Y DE PADUA. 110

1. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

2. Al saber los malos
que se hacían en
su convento...

3. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

4. Padua es un santo
que se volvió santo.

5. La monasterio de San
Antonio...

6. En un día de domingo
se volvió santo...

7. A San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

8. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

9. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

10. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

11. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

12. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

13. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

14. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

15. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

16. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

17. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

18. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

19. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

20. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

21. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

22. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

23. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

24. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

25. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

26. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

27. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

28. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

29. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

30. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

31. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

32. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

33. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

34. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

35. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

36. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

37. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

38. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

39. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

40. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

41. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

42. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

43. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

44. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

45. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

46. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

47. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

48. San Antonio Abad
descubrió la historia
y se volvió santo.

Se halla de ventenas la papelería y efectos de escritorio del Sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, 15.—Barcelona.

Imagen 7

Alleluja titulada *Vida de los santos Antonio Abad y de Padua.*

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Pese a que la Iglesia colocó bien alejados en el calendario a los dos Antonios más conocidos del santoral —el abad y el de Padua—, muchas veces se les confundió. A ello contribuyeron aleluyas como la que ahora nuestro, en la que las biografías de ambos aparecen seguidas (imagen 7).¹¹

Tras las aleluyas, el investigador encontrará la fonoteca, la cual ya hemos visitado para el “Responsorio...”. Conteniendo la palabra “pajaritos” aparecen ochenta y tres ejemplos, casi todos ellos con el romancillo en cuestión. Entre ellos, se encuentra un audio, grabado a Gregoria Escolar, de Cogeces del Monte.¹²

Si el investigador busca otro formato, el del pliego de cordel,¹³ muy relacionado con la tradición oral, hallará los ejemplos siguientes. Un pliego de cuatro páginas dedicado a narrar algunos de los milagros de San Antonio en quintillas, al que sigue el responsorio de San Antonio, publicado por la casa editorial Hernando antes de 1902, ya que a partir de esa fecha la referencia del impresor aparece como “sucesores de Hernando” (imágenes 8 y 9).¹⁴

Otro pliego fue impreso por Juan Colomar y Salas y apareció probablemente antes de 1895, fecha en que sus hijas heredan y pasan a dirigir la imprenta.¹⁵ Es curioso

¹¹ *Vida de los santos Antonio Abad y de Padua*, en: <<https://funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=1548>>.

¹² Gregoria Escolar (inter.), “San Antonio y los pajaritos”, en: Joaquín Díaz y José Delfín Val (comps.), Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/fonot.php?id=1>>.

¹³ Colección de pliegos de cordel, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php>>.

¹⁴ Cf. *Alabanzas a los prodigios y milagros de San Antonio de Padua, abogado de sus devotos en las necesidades*, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php?id=16>>.

¹⁵ Cf. *Oración de San Antonio de los pajaritos*, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php?id=946>>.

(Núm. 129.)



ALABANZAS
 A LOS PRODIGIOS Y MILAGROS DE
SAN ANTONIO DE PADUA,
 ABOGADO DE SUS DEVOTOS EN LAS NECESIDADES.

San Antonio firme y docto
 en sant: contemplacion
 ruega, bendito varon,
 A Dios por este devoto

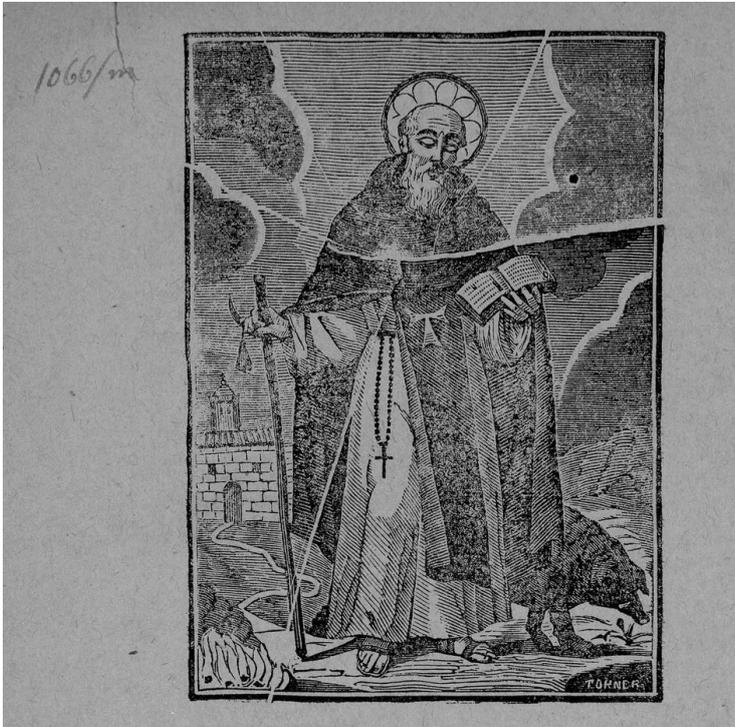
por quien rezo esta oracion.
 Vuestra intercesion me ampare
 por donde quiera que fuere
 siempre con vos me hallare

Imagen 8

Imágenes 8 y 9

Pliegos de cordel *Alabanzas a los prodigios y milagros de San Antonio de Padua...* y *Oración de San Antonio y los pajaritos.*

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.



ORACIÓN DE SAN ANTONIO DE LOS PAJAJ

Divino sol que ilumina
al mundo su resplendor,
por vuestra gracia divina
dadme eficacia, Señor
para que mi lengua
refiera el milagro
que obró San Antonio
de edad de ocho años.

Desde niño fué criado
con mucho temor de Dios,
de sus padres estimado,
y del mundo admiración.

Fué caritativo
y perseguidor
de todo enemigo
con mucho rigor.

Su padre era un caballero
cristiano honrado y prudente
que mantenía su casa
con el sudor de su frente.

Y tenía un huerto
á donde cogía
cosechas y frutos
que el tiempo traía.

Por la mañana un domingo
como siempre acostumbraba
se marchó su padre á misa,
cosa que nunca olvidaba.

Y le dice, Antonio
ven acá hijo amado
y escucha que tengo
de hacerte un encargo.

que un reconocido impresor anarquista dedicase su atención a un pliego de contenido religioso, pero analizarlo nos llevaría a un debate demasiado largo para esta comunicación. Sí haré, a propósito del segundo tema del pliego, que está dedicado al Cristo de Zalamea y en un tipo de métrica especial, una reflexión sobre un aspecto tan común en la difusión de canciones como es el de los *contrafacta* y su uso frecuente por parte de los ciegos y de los rezadores.

En la biblioteca de la Fundación puede encontrarse un estupendo artículo de Fernando Marcos Álvarez sobre el ciego rezador en el que se distingue claramente entre el ciego cantor de romances y sucesos y el que simplemente reza, habiendo aprendido las oraciones (incluso el tono, forma y modo de rezarlas) de otros invidentes a quienes el neófito era encomendado desde niño durante unos años como si tuviera que cursar una carrera (imagen 10).¹⁶

Estos ciegos rezadores se diferenciaban también de los hermanos giróvagos de distintas órdenes “entre ellas la franciscana”, los cuales eran frailes orantes que iban de convento en convento recorriendo de paso el medio rural e interviniendo a veces de manera activa en lo que más tarde se conocerán como “misiones”. En esos conventos solía haber, incluso como oficio reconocido, un rezador, que de vez en cuando salía a demandar limosna para el sostenimiento de las necesidades de los frailes. Para quien conozca o haya estudiado la vida del beato fray Diego José de Cádiz, predicador y giróvago él mismo, no le

¹⁶ Fernando Marcos Álvarez, “Literatura y realidad: el ciego rezador”, pp. 219-232, en: <https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LVI-1/2001/T.%20LVII%20n.%201%202001%20en.-abr/RV11333.pdf>.



Imagen 10

Un ciego rezador acompañado de una niña.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

resultará ajena la figura del monje viajero, defensor de la fe, azote de los descreídos y amigo de sermones e himnos.

En cualquier caso, estamos hablando de un personaje muy popular, denominado “santero”, “demanda” o a veces “freru” en el norte de España, cuya actividad consistía

en cuidar una ermita en la que se hallaba la imagen a la que él dirigía sus oraciones y en pedir limosna para iluminar el pequeño templo, quedándose por lo general con el sobrante de su cuestación. Acaso su situación cambió durante la guerra de la independencia y el fraile demandante se vio lanzado a los caminos por el espíritu de reforma que trajeron los franceses, según sugiere José María Tenorio al escribir sobre él en *Los españoles pintados por sí mismos* y recordar los pingües beneficios de algunas de sus encomiendas:

El demanda de San Antonio Abad distribuye campanillas de metal que sirven para preservar a todos los animales de distintas enfermedades. El postulante para San Lázaro lleva un remedio eficaz en sus tabletas, haciendo con ellas ruido para ahuyentar a los demonios. El que pide para San Blas, a cuya protección se acogen los que padecen males de garganta, reparte cordones de seda que han estado al cuello de la imagen del santo [...].¹⁷

Como se ve, sea monje, ayudante de clérigo, sacristán, ermitaño o simple muñidor de cofradía, se le suponen muchas veces cualidades similares a las del coplero ambulante con quien sin duda tuvo que compartir esquinas, productos ofrecidos y clientela. Pues bien, los versos mencionados en obsequio del Cristo de Zalamea comienzan:

¡Oh, cristiano, que atento me escuchas!
de este santo Cristo, te voy a explicar
los prodigios y milagros que obra,
que ninguna pluma puede enumerar:

¹⁷ VV. AA., *Los españoles pintados por sí mismos*, p. 432.

con gran voluntad
colocad en el pecho la estampa
de este crucifijo, y os consolará.¹⁸

La orden franciscana siempre se caracterizó por una cuidada transmisión de sus enseñanzas incluso a través de canciones. Desde la aparición del *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach, muchos escritores, principalmente franciscanos, escribieron y predicaron sobre el ejercicio piadoso del vía crucis. Por ejemplo y con total independencia de aquellos aspectos que por su descripción paisajística o monumental estarían más relacionados con la literatura de viajes, insistieron en el carácter verdaderamente espiritual de la costumbre, muy provechosa para la salvación y fácil de llevar a cabo sin necesidad de ir a Tierra Santa. En España se usaron varios textos para acompañar las catorce estaciones del vía crucis. La fórmula más popular de las practicadas en los últimos tiempos se denomina todavía en casi toda España “El poderoso”, aludiendo a la palabra con la que comienzan los versos de diez y doce sílabas:

Poderoso Jesús nazareno
de cielos y tierra rey universal.
Hoy un alma que os tiene ofendido
pide que sus culpas queráis perdonar.¹⁹

¹⁸ “Versos en obsequio del santísimo Cristo de Zalamea”, *Oración de San Antonio de los pajaritos*, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php?id=946>>.

¹⁹ Joaquín Díaz (inter.), “Poderoso”, en: *Cuaresma, Semana Santa y Pasión en Castilla y León* [álbum], en: Urueña, Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=254>>.

El autor anónimo de este vía crucis, seguramente un franciscano, recurre a una especie de diálogo entre el alma y el mismo Jesucristo, quien la interpela directamente siguiendo un relato de la Pasión ajustado a la tradición cristiana y a las estaciones que se fijaron desde el siglo XVIII. Cristo contesta al propósito de enmienda del alma con las siguientes palabras:

Jesucristo piadoso responde
diciéndole al alma: —¿Quieres acertar
a servirme? Procura contrita
todos tus pecados muy bien confesar.

Tras las primeras recomendaciones, comienzan las glosas que irán comentando uno a uno todos los pasos del Salvador hasta llegar al Calvario:

Del pretorio a casa de Pilatos
será la primera estación que andarás
y verás que azotaron mi cuerpo
seis fuertes verdugos hasta se cansar.²⁰

Estos versos decasílabos y dodecasílabos se enriquecen progresivamente con una consideración añadida en cada estación que encabeza la frase “sígueme y verás”:

Sígueme y verás
que Pilatos sentencia de muerte
me dio, procurando al César agradar.²¹

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

El autor echa mano de innumerables recursos, pero en el que incidiré ahora será el aprovechamiento de un esquema rítmico muy español, para ir acentuando rígidamente los versos de diez en las sílabas tercera, sexta y novena, y los de doce en la segunda, quinta, octava y duodécima. Este tipo de metro, denominado “marizápalos”, recibía el nombre en recuerdo de una canción renacentista dedicada a María Inés Calderón:

Marizápalos bajó una tarde
al verde sotillo de Vacia-Madrid
porque entonces, pisándole ella
no hubiese más Flandes que ver su país.²²

Marizápalos era hija adoptiva de don Pedro Calderón de la Barca y amante del rey Felipe IV. El mismo Calderón utilizó de forma prolija esa fórmula que iba encadenando cuartetos de diez y doce sílabas:

Despertad, despertad, israelitas
del pálido sueño en que ociosos dormís.²³

El esquema, muy del gusto de poetas posteriores, como sor Juana Inés de la Cruz, parecía ir —por su ritmo interno y sus cadencias— casi siempre ligado al rasgueo de una guitarra, instrumento musical que estaba tratando de encontrar en esa época su acomodo como instrumento de cuerda rasgueado y popular.

²² Pedro Calderón de la Barca, *La serpiente de metal*, en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37385/4/74_serpiente_metal.pdf>.

²³ *Ibid.*, vv. 1120-1121.

La fórmula sigue sirviendo de cauce muchos años más tarde para que poetas como Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez expresen en sus respectivas obras elevados sentimientos. Estaríamos hablando, por tanto, de un *contrafactum* basado en un esquema que resulta tan familiar al oído de los españoles que invita a repetirlo y usarlo con éxito. Si nos fijamos, es el mismo esquema que se repite en otros vía crucis como el que comienza “Acompaña a tu Dios alma mía, cual vil asesino llevado ante el juez” y en temas tan conocidos como aquel rosario de la aurora que se vino a hacer popularísimo en toda España con el título de “Los campanilleros”:

En los campos de mi Andalucía
los campanilleros en la madrugú
me despiertan con sus campanillas
y con sus guitarras me hacen llorar.

El martilleo de la acentuación probablemente era reforzado con el sonido de la campana en manos del muñidor de la cofradía o del hermano campanero de la Campana de Auroros. Que estos rosarios de la aurora fueron popularizados también por los franciscanos queda patente en algunos versos:

El demonio como es tan astuto
en una avellana se quiso meter
y vinieron los padres franciscos
y lo machacaron con un almirez.

No parecería descabellada, por tanto, la hipótesis de atribuir a un franciscano del siglo XVIII la autoría del tierno

romance que nos sirve de ejemplo y que relata el milagro de San Antonio niño, acaecido en una época en que, según todas las historias, aún residía en casa de su padre en Lisboa. Algún romancillo también con el mismo metro y misma melodía cuenta la historia de una joven en Cádiz, llamada Rita, devota de San Antonio, cuya imagen tiene en una urna para rezarle cada noche. Su madre quiere entregarla a la prostitución y le busca clientes. San Antonio se presenta a salvarla en figura de caballero:

La madre cerró la puerta,
El caballero contesta:
honor.

Pues dime, hija mía,
—Solo san Antonio
Me enteré de que tu madre
Yo paseaba tu calle,
Yo me fui a tu casa
le solté a tu madre
—Me vendió como a una esclava,
pero sacadme de casa,
Y si sois soltero,
solo san Antonio
—Yo no me puedo casar—
si a monja queréis entrar,
Yo te daré el dote,
Solo san Antonio
Dice Rita: —¿De qué forma

—Te volveré una paloma
Llegan al convento,
y al caer al suelo
Dice: —Levanta, mujer,
Yo soy aquel de tu urna,

solos quedaron los dos.
—Yo no he de manchar tu

qué es tu devoción.
es mi defensor—.
quería vender tu honor.
me hizo seña y me llamó.
y sobre seguro
cuatrocientos duros.
conmigo podéis contar,
del lado de mi mamá.
os podéis casar,
el premio os dará.
el caballero contesta,
yo hablaré con la abadesa—.
será lo mejor.
es tu defensor—.
saldremos de aquí en com-
pañía?
y saldrás por la ventana—.
saltaron las tapias
un santo la ampara.
que ya estás en salvación.
Antonio, el que te salvó—.

<p>Se hincó de rodillas, se fue san Antonio La madre que lo sabía antes de la noche abrió Y sobre el bufete la agarró a su frente Le dice a ella: “Desdichada, Tu hija ya está salvada Se le lió al cuerpo, y ese fue el milagro San Antonio siempre ha sido él concede lo pedido; como a aquella joven la sacó del infierno</p>	<p>le pidió perdón, y monja quedó. que el caballero está adentro la puerta del aposento. había una carta; y un bicho le arrastra. no tienes perdón de Dios. y a ti te devoro yo”. la descoyuntó que este santo obró. de sus devotos defensa, y les lleva a su presencia que ha metido monja, y la llevó a la gloria.²⁴</p>
--	---

Recordaré todavía algunas versiones más que el investigador puede encontrar en la tradición. Entre las canciones y romances que atribuyen milagros a San Antonio, destacan el llamado “Culebrón de San Antonio”, que hace referencia a uno de los milagros de San Francisco en las *Floreillas*, y el llamado “Potrito de San Antonio”, por cierto, en la misma y complicada métrica que otros temas dieciochescos como “Atención al misterio” o “La devota de Cartagena”.

La ternura e ingenuidad de los relatos franciscanos, tan propicia para una popularización inmediata de los textos, es mencionada en un artículo de Miguel Ángel de la Fuente publicado en el número 222 de la *Revista de Folklore*, en el que recuerda:

²⁴ Amalia Valenzuela, Librada Elvira y María Antero (inter.), en: David Mañero Lozano (comp.), *La devota de san Antonio*, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujen.es/archivo/0552r-la-devota-de-san-antonio>>.

[...] [l]a relación entre humanos y animales es motivo importante en la hagiografía franciscana (los pájaros, el lobo de Gubbio, etc.); en ello coincide con el mundo de la fábula (con las llamadas “fábulas mixtas”), aunque las leyendas franciscanas tengan una poesía y una ternura muy alejadas del espíritu crítico y pragmático tan frecuente en el mundo fabulístico.²⁵

La *Revista de Folklore*, que tiene más de cuatrocientos cincuenta números y casi mil colaboradores, es un anaquel muy especial dentro de nuestro almacén.²⁶ Heredera de una tradición acendrada, aunque escasa, en el campo de las publicaciones periódicas sobre cultura tradicional en España —recuérdese la *Enciclopedia sevillana* de Machado o a la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* que dirigió tantos años Caro Baroja y que, felizmente, sigue viva—, la *Revista...* nació con la idea de comunicar y, aún más, de iniciar a un amplio sector de la sociedad en las leyes que rigen el mundo de lo tradicional.

Para completar el apartado de oraciones, cantinelas, dichos y gozos sobre el santo, un artículo de la *Revista de Folklore*, firmado por Juan Rodríguez Pastor, nos ofrece una buena cantidad de fórmulas. El autor señala que Pablo Hurtado recogió en Nuñomoral, Cáceres, la siguiente costumbre:

se afirma que cuando un lobo se lanza sobre una cabra, con que el pastor rece la oración de San Antonio basta para que

²⁵ Miguel Ángel de la Fuente, “Una fábula de Unamuno: las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces (1910)”, p. 208, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2226&NUM=222>>.

²⁶ *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz, en: <https://funjdiaz.net/folklore/index_listado.php?an=2022>.

la suelte y resulte sana. Pero, como dicen en Barcarrota (Badajoz), es preciso que al rezar la oración no se equivoque el devoto, pues de trabucársele la lengua ¡adiós eficacia bienhechora!²⁷

Antes de terminar, me gustaría añadir un breve análisis sobre la importancia de elegir las palabras exactas y adecuadas para cada descripción. Joseph Freiherr von Eichendorff, el llamado “cantor del bosque” alemán (aunque nacido en Polonia), que vivió entre los siglos XVIII y XIX, preparando el ámbito del romanticismo alemán, escribió: “Es preciso encontrar la palabra mágica para elevar el canto del mundo”.²⁸ Decía al comienzo de estas páginas que, por medio de una palabra clave, elegida cuidadosa y certeramente, encontraremos respuesta a nuestras preguntas en el repositorio de la Fundación. La elección correcta del término me recuerda el uso de la palabra mágica en los relatos. Hay cuentos sobradamente conocidos en los que la exactitud de un vocablo es el único medio de acceder a un tesoro. En la colección de relatos de *Las mil y una noches*, Sherezade utiliza el tiempo de la noche 852 para narrarle al rey Shariar la historia del leñador Alí Babá, que descubre en medio del bosque el acceso a una cueva donde generaciones de bandidos han ido depositando los tesoros robados. Con la fórmula “ábrete sésamo” o “ciérrate sésamo” los ladrones y después Alí Babá podían acceder a tan fabuloso lugar.

²⁷ Juan Rodríguez Pastor, “Algunas manifestaciones folklóricas en torno a San Antonio de Padua”, p. 88, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1893&NUM=189>>.

²⁸ Joseph Freiherr von Eichendorff, en: <https://www.wikiwand.com/es/Joseph_von_Eichendorff>.

A veces, la literatura o la música se alían para describir competiciones artísticas en las que el hallazgo de la palabra exacta sea el motivo principal de un concurso. Richard Wagner utilizó en varias obras suyas el tema de la contienda poética, bien fuese situándolo en el castillo medieval de Wartburg en Turingia, bien en el Nuremberg del Renacimiento.

En este último caso, sobre el que construyó el argumento de la célebre ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*, Walther, impresionado por la belleza de Eva, la hija de un famoso artesano, se acerca a ella y le pregunta si está prometida. Aunque su padre ha decidido entregarle por esposa a quien venza en el torneo de canto del día siguiente, ella responde a la pasión con pasión y contesta: “O tú, o nadie”. Walther se presenta esperanzado a las pruebas para ser elegido maestro cantor, pero, pese a la sinceridad de su canto, va transgrediendo una tras otra las normas y reglas del arte. Sabemos el final: el pretendiente de Eva, un rígido escribano, roba una composición de casa del zapatero y poeta Hans Sachs, quien precisamente la ha transcrito del propio Walther enamorado. El escribano la interpreta grotescamente y, ante las risas del público, echa la culpa de la autoría a Sachs, quien confiesa toda la verdad e invita a Walther —su verdadero creador— a que lo interprete él. La multitud queda repentinamente embelesada y los maestros cantores le proclaman vencedor. Walther rechaza el honor, pero Sachs, ciñéndole la corona, le recuerda que los jóvenes no deberían despreciar el viejo estilo del arte. Entonces, Eva cambia la corona de la frente de Walther a la del viejo zapatero, a quien todos, finalmente, aclaman como el jefe de los maestros cantores.

Wagner está jugando con elementos antiguos y nuevos, históricos y dramáticos, pero lo importante es que está rememorando en unas óperas ochocentistas una costumbre que fue muy frecuente durante toda la época de los trovadores y aun después: *trobar*, es decir, encontrar el término, la palabra justa, el concepto exacto, la expresión adecuada. A nuestro juicio, el argumento de *Tannhäuser*, por ejemplo, no es sólo —como se ha estudiado a menudo— un enfrentamiento entre el espíritu y los sentidos, sino un desafío orgulloso de la propia palabra, la búsqueda grialesca de la palabra nueva, sabrosa y fructífera, contra el verbo reiterativo que, al repetirse una y otra vez sin sentido, se ha estragado, ha corrompido su significado. El maestro cantor Sachs propone que la interpretación de los propios sueños debe ir siempre unida a la corrección en la palabra, que debe ser verdadera y exacta, ajustada a la expresión:

Amigo mío, ésa es la labor del poeta,
prestar atención a sus sueños,
e interpretarlos.
La ilusión más verdadera del hombre
se le manifiesta en sus sueños:
toda poética no es otra cosa
que la interpretación de la verdad
oculta en el soñar.²⁹

Mucho antes de que Freud dedicara un amplio y conocido trabajo a la interpretación de lo soñado, Johannes Volkelt escribía en su *Fantasia de los sueños* (1875): “Muy notable es

²⁹ Richard Wagner, *Los maestros cantores de Nuremberg*, tercer acto, segunda escena, en: <<http://kareol.es/obras/losmaestros cantores/acto3.htm>>.

la predilección con que los sueños acogen los recuerdos de infancia y juventud, presentándonos así, incansablemente, cosas en las que ya no pensamos y ha largo tiempo que han perdido para nosotros toda su importancia”.

¿No es ésta en el fondo —y dejo aquí esta reflexión en forma de interrogación— la verdadera interpretación de lo que para cada uno supone la búsqueda de la identidad, tratando de extraer de un inconsciente común los arquetipos que constituyen la herencia de todos nosotros? Aca-so ese inconsciente, en su forma más poética y elevada, es el patrimonio de todos, la historia de la humanidad concebida desde los tiempos más remotos.

Referencias

CALDERÓN de la Barca, Pedro [1676] (2012). *La serpiente de metal*, edición de Luis Galván. Navarra: Grupo de Investigación Siglo de Oro / Universidad de Navarra, en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37385/4/74_serpiente_metal.pdf>.

DE LA FUENTE González, Miguel Ángel (1999). “Una fábula de Unamuno: las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces (1910)”, *Revista de Folklore*, núm. 222, pp. 205-210, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2226&NUM=222>>.

GONZÁLEZ Álvarez, Jaime (2007). “Una versión castellana de *Los milagros de San Antonio de Padua* en el Ms. 8744 de la Biblioteca Nacional de Madrid”. *Archivum*, núm. 57, pp. 373-434, en: <<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/issue/view/4>>.

LACARRA Ducay, María Jesús (2002). “Una colección inédita de «Milagros de San Antonio de Padua»». Edición y estu-

dio”, *Revista de Literatura Medieval*, núm. 14, pp. 9-33, en: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5413>>.

MARCOS Álvarez, Fernando (2001). “Literatura y realidad: el ciego rezador”. *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 57, núm. 1, pp. 219-232, en: <https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LVII/2001/T.%20LVII%20n.%201%202001%20en.-abr/RV11333.pdf>.

RODRÍGUEZ Pastor, Juan (1996). “Algunas manifestaciones folklóricas en torno a San Antonio de Padua”, *Revista de Folklore*, núm. 189, pp. 84-98, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1893&NUM=189>>.

VV. AA. (1843). *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix Editor.

WAGNER, Richard [1868]. *Los maestros cantores de Nuremberg*. *Kareol* [sitio web], en: <<http://kareol.es/obras/losmaestros-cantores/acto3.htm>>.

Repositorios

Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/>>.

“13 Junio | San Antonio de Padua” (2022). *Almanaque popular de Castilla y León 2022*, en: <<https://funjdiaz.net/almanaque/ficha.php?id=613>>.

Alabanzas a los prodigios y milagros de San Antonio de Padua, abogado de sus devotos en las necesidades (s. f.). Madrid: Despacho de Hernando, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php?id=16>>.

Almanaque popular de Castilla y León 2022 (2022), en: <<https://funjdiaz.net/almanaque/>>.

DÍAZ, Joaquín (inter.) (2003). “Poderoso”. *Cuaresma, Semana Santa y Pasión en Castilla y León* [álbum]. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=254>>.

ESCOLAR, Gregoria (inter.) (1978). “San Antonio y los pajaritos”, en: Joaquín Díaz y José Delfín Val (comps.), en: <<https://funjdiaz.net/fono1.php?id=1>>.

“Versos en obsequio del Santísimo Cristo de Zalamea”, *Oración de San Antonio de los Pajaritos* (s. a.). Mallorca: Imprenta de Juan Colomar, en: <<https://funjdiaz.net/pliegos-listado.php?id=946>>.

Vida de los santos Antonio Abad y de Padua (s. f.). Barcelona: Sucesor de Antonio Bosch, en: <<https://funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=1548>>.

Vida y milagros de San Antonio de Padua (s. a.). Barcelona: Imprenta de Llorens, en: <<https://funjdiaz.net/aleluyas1.php?id=680>>.

MAÑERO Lozano, David (dir.) (s. f.). Corpus de literatura oral, Universidad de Jaén, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>>.

VALENZUELA, Amalia, Elvira Librada y María Antero (inter.) (2017). *La devota de San Antonio*, David Mañero Lozano (comp.), en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0552r-la-devota-de-san-antonio>>.

IMPRESOS, MEMORIA Y ORALIDAD EN LA LITERATURA DE CORDEL (ESPAÑA, SIGLOS XIX-XX)

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

De tanto dominar una visión escriptocéntrica de la cultura, casi nos olvidamos de que muchos textos (impresos) son el resultado de una formulación oral, como los discursos o los sermones, o tienen por finalidad una realización oral siquiera transitoria, a través de la lectura,¹ y sólo cobran su verdadero sentido al transformarse en obra, o sea, según Paul Zumthor, en algo que incluya la producción, transmisión, recepción, conservación, repetición, con una realización oral o performancial, y la frecuente mediación instrumental de la memoria; tal es el caso de los monólogos, sainetes, coloquios, partituras, hojas cantables, etcétera, y, por supuesto, de gran parte de los pliegos de cordel.²

“Can a text speak?”, “how can a knowledge of orality be derived from its opposite?”, se preguntaba Havelock (1986).³ Una posible respuesta puede ser el examen de las

¹ Cabe recordar que la lectura de textos manuscritos o tipográficamente compuestos fue y sigue siendo una actividad preferentemente oral (lectura mediada, lectura en voz alta, lectura subvocalizada, recitación, etcétera) antes de que llegara a prevalecer la lectura silenciosa como modelo si no como práctica efectiva en algunas sociedades (cf. Jean-François Botrel, “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”, en: *El Libro antiguo español*, t. VI, *De libros, librerías, imprentas y lectores*).

² Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la “literatura” medieval*.

³ Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*.

numerosas huellas e incluso representaciones de la oralidad que se encuentran en los impresos de cordel, pensados, escritos —casi programados— para una realización oral con una recitación, salmodia o canto, como son el caso del romance o de la canción, gracias a la colaboración activa de la memoria como herramienta y la utilización de la voz como instrumento, mediante una performance o performancia.

En varias colecciones de impresos de cordel españoles de los siglos XIX y XX he buscado las huellas de oralidad presentes para luego “observar” (es un decir, porque tengo poca experiencia de terreno y soy deudor de todos mis colegas que sí la tienen) cómo se ponen por obra con el auxilio de la memoria, para qué fines y según qué tipo de apropiaciones, para llegar a proponer no un modelo de análisis sino tal vez algunas pistas.

Recorro ahora en sentido inverso el camino que propuse en otra ocasión (de la mnemoteca a la biblioteca), para ir de la biblioteca a la mnemoteca, es decir, “el acervo de todas aquellas formas no virtuales ni muertas sino inmateriales y vivas ya que pertenecen a una memoria colectiva servida por múltiples depositarios/propietarios parciales que suelen activarla y realizarla a través de la voz”.⁴ Esto en tiempos de oralidad mixta y, cada vez más, de oralidad mediatizada y una situación de intermedialidad acentuada.

⁴ Jean-François Botrel, “De la mnemoteca a la biblioteca del pueblo”, en: F. Calvo y G. Chicote (comp.), *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, pp. 643-656.

Esripturalidad, oralidad y performancia en la matriz impresa

Se puede observar que en los impresos de cordel (las “coplas de ciego”) se encuentran impresas y dichas múltiples referencias tanto a la escritura como a la oralidad. Valga como ejemplo emblemático de lo que fueron/eran las situaciones de producción escrita y de realización y recepción de muchos impresos de cordel la segunda parte del pliego catalán “La estisora” (“la tijera”) (ver imagen 1), cuyo subtítulo es: “Nou sermó (sermón)... escrit a las foscas un dia de molt de sol”, con una programática combinación de oralidad y escripturalidad, enseguida confirmada por el principio del romance que traducido al español dice así:

Ahora sí que habéis de escuchar
lo mucho que quiero explicar.
Ahora sí que habéis de venir
a oír los que quiero decir
y sobre todo mucha atención
por todo lo que diré yo.
Id, venid, pero escuchad
lo que diré en alta voz.
Ahora vais a saber cómo devora
mi gran tijera,
como sabe tallar y retallar
lo que nos quiere,
a ver si creeréis de firme
lo que dice este papel.
El que esté aquí presente
quiero que esté bien atento.
No quiero que nadie respire
sino que se calle y mire.

Con muy claras referencias a la dimensión performancial de la realización confirmada explicitada por la viñeta liminar (imagen 1).



LA ESTISORA SEGONA PART

**Nou sermó plé de mentidas, ni que semblin veritats; escrit
a las foscas, un dia de molt de sol; adornat amb
molts garrofas, guixas i alguna embusteria més;
y qui no hu vol creurer que hu vaigi a veurer.**

Ara si que heu de escoltá,
lo molt que vull explicá.
Ara si que heu de venir
a sentir lo que os vull dir.
Sobre tot molta atenció,
amb tot lo que os diré jó.
Va, veniu, pero escolteu,
lo que diré amb alta veu.
Ara sabreu com devora

la meva gran estisora
com sap tallá y retallá
lo que no's vol esquinsá.
Veiam si creureu ben bé
lo que diu aquest papé.
Lo que estiga aquí present,
vull que estiga ben atent.
No vull que ningú respiri,
sino que calli y que miri.

Imagen 1
Pliego de cordel "La estisora".

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

Es como un compendio de todos los elementos que contribuyen a caracterizar los romances de cordel: escribir, decir en alta voz (“explicar”), escuchar pero también mirar, con la colaboración de un escritor, de un intérprete o portavoz y del auditorio congregado. El análisis de buena cantidad de impresos de cordel del XIX y del XX permite confirmar que no faltan referencias o alusiones a la génesis del texto impreso, o sea, a todo lo que es escribir (“para vosotras escribo esta triste narración”), a la pluma (“tiembla la pluma en la mano”) o a la plana (“voy a explicar esta plana”, “ahora es preciso dejar/ en tal estado esta plana/ y continuarles hablando/ de la muerte desgraciada...”).

Pero más menudean las referencias a elementos o situaciones de oralidad: la lengua (“no puede mi lengua flaca o mi tosca lengua/ dar principio a esta historia”), los labios (dar a mis labios movimiento para poder explicar el caso más estupendo), la voz (“escolteu/ Lo que diré amb alta veu”), ya que para el público todo es oír y escuchar (“Oigan ustedes señores y escuchen con atención”), lo que se cuenta o explica (“Oyentes voy a contar”, “Escuchen señores... la tragedia que ahora voy a explicar”). El campo semántico no engaña y a veces las propias grafías son sintomáticas del habla más que de la lengua escrita.⁵ Se trata de impresos escritos para una realización oral ante un público.

De acuerdo con lo anterior, se necesita contar con algún auditorio para que ocurra esta situación de comunicación oral. Lo puede traducir visualmente alguna viñeta (imágenes 2 y 3), pero también lo “dice” y estipula el texto,

⁵ Por ejemplo, con la pérdida de la consonante intervocálica y la reducción del hiato secundario como en *bofetá* por *bofetada*, *abandoná*, *amargá*, *honrá*, etcétera, características del español subestándar (gracias a Rafael Rodríguez Marín).

con el tradicional rebato⁶ (“Venid padres de familia/ venid a escuchar un caso/ que ha poco ha sucedido” y “pongan atención señores”), la organización del público alrededor de o frente al actor (“hagan corro señores que va de cuento”) y la constante interpelación e implicación de los oyentes (“Pido que me den oídos/ madres que estáis escuchando” y “Al público que me escucha se lo digo muy severo”), dando por sentado un implícito pacto entre el que recita o canta y su auditorio.

Con algunas formulaciones que ya me llamaron la atención en otro momento,⁷ y en la línea apuntada por Ria Lemaire,⁸ no he de interrogar a propósito de la presunta monosemia de verbos o términos como *leer* y *lector*, como en el *Crimen de Tardáguila*, que “es el crimen más horrendo/ que han oído los lectores/ y escucharán los modernos”.⁹ Y, a veces, unas instrucciones para la realización corporal o gestual del texto por parte del lector, como la invitación a mirar unas tablillas donde vienen representados los milagros que se van a narrar,¹⁰ o un

⁶ Tan tradicional que se ha glosado en plan gracioso, como en *El violín encantado*: “Todo el mundo me esté atento/ alargando las orejas/ de manera que los hombres/ mulos manchegos parezca [...]” y así por el estilo (cf. José M. Vázquez Soto (ed.), *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*).

⁷ Jean-François Botrel, “El género de cordel”, en: L. Díaz Viana y A. Godino López (coords.), *Palabras para el pueblo*, t. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, p. 66.

⁸ Ria Lemaire, “Pour que les gens voient et entendent: la présence de la voix dans les folhetos de la littérature de cordel brésilienne”, pp. 123-174.

⁹ Marie Franco, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*, p. 588. Las cursivas son del autor, no de la cita original.

¹⁰ En el romance nuevo “en que se refieren los milagros, y prodigios, que eſtá dispensando nueſtro Dios, y Señor, por medio de Maria Santisima del POPULO, colocada su eſixie en la Calleja llamada del Toril de la Ciudad de Cordoba” (Con licencia: en Cordoba en la Imprenta de Don Josef de Galvez y Aranda, Plazuela de los Abades), cuenta el narrador a sus oyentes que al lado de la efigie se “tiene

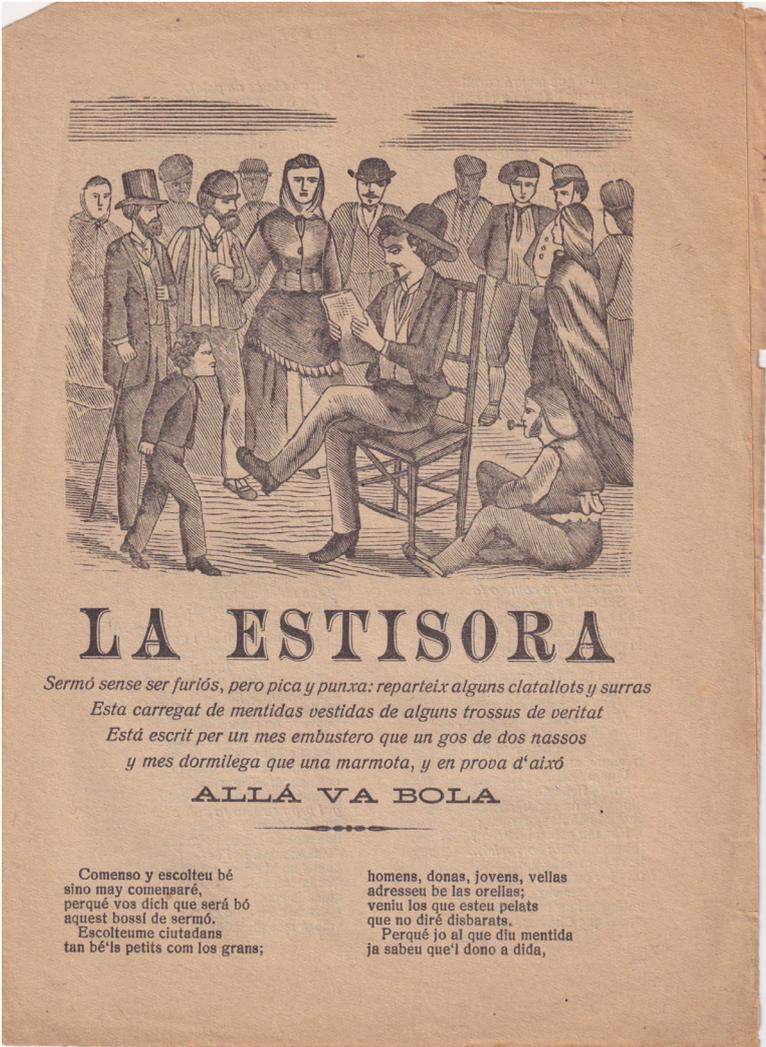
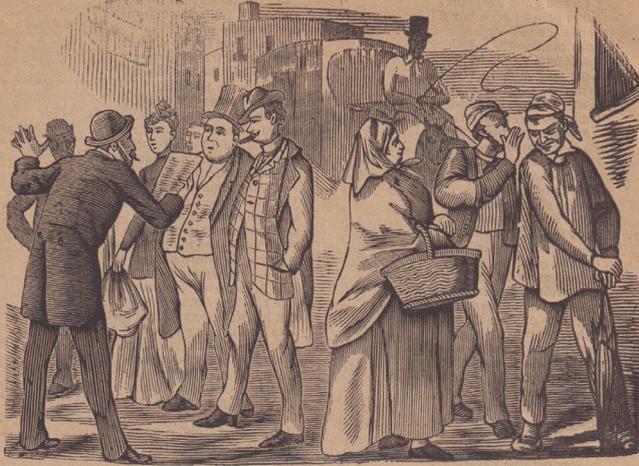


Imagen 2

Imágenes 2 y 3

Diferentes pliegos de cordel de *La estisora* que muestran escenas de lectura de los pliegos.

Fuente: Fundación Joaquín Díaz.



LA ESTISORA

TERCERA PART

La més retalladora que s'ha conegut hasta la hora present

Versos escrits ab las puntas de la mateixa estisora, per J. F.

Gent de Deu: ya arribat l'hora,
que ha sortit una estisora
més talladora que cap;
tot ho retalla a tot drap.
Es una de las més grossas,
en sa vida ha tingut mossas
y arriba a fe tants treballs,
que hasta retalla retalls.

No s'ha escapat may un gat
sense está ben retallat.
En la vida ha estat peruca
perque fins mossega y truca;
y com que aixó es catalá
se te de parlar molt clá.
Yo no se si'm faré entendre,
pero ya'in sabreu comprendre,

cartelón,¹¹ pero también, como en el caso de la *Oración de San Agustín*, a persignarse, con la introducción en el texto impreso de unas cruces.¹²

Las sucesivas performancias

Sobre la realización del texto y la actuación de los ciegos y demás profesionales no voy a insistir. Es algo conocido: el pregón, la voz tan característica, las circunstancias, etcétera. Remito a los trabajos existentes.¹³ Me interesa más ver qué pasa con estos textos a la hora de apropiárselos aquellos no profesionales para restituirlos a los oyentes/el público a base de una nueva performance.

Por lo que he podido observar, se dan bastantes casos en que la versión impresa se reproduce tal cual, *verbatim*, inclusive toda la parafernalia relacionada con la génesis del texto y sus condiciones de realización. En otras palabras, se repite pasivamente el ritual de la invocación de la protección, lo de la pluma o de la plana y también lo que remite a la presencia de un público al aire libre (hacer corro) y demás prolegómenos.

Para convencerse y comprobarlo bastará con escuchar las versiones grabadas de unos romances recogidos en el

puesto en dos tablillas, / para que todo el mundo los vea / dos milagros que diré / si su silencio me prestan”.

¹¹ Jean-François Botrel, “Mirar, escuchar, leer el cartel de feria: un espectáculo para el pueblo”, pp. 117-141, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf490-Botrel.pdf>>.

¹² Jean-François Botrel, “L’image de dévotion en Espagne”, en: D. Lerch, K. Mitalaité, C. Rousseau y I. Sérurier (eds.), *Les images de dévotion en Europe. Une précieuse histoire*, pp. 459-489.

¹³ Cf. Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*.

tomo II de *Romances tradicionales*,¹⁴ como “El buen militar” o “El perro rabioso”,¹⁵ o en la versión grabada por Lola Alonso,¹⁶ nacida en 1908, de un “Popurrí de Madrid”, que acaba con “y ahora el que quiera que compre el papel/ que en él que va todo y se puede leer”. Lo canta Lola Alonso aunque, obviamente, no va a vender ningún papel. Lo cual permite comprobar que la memorización del pliego puede incluir todo lo que en la fuente impresa estaba.

En algunos de los informantes parece ser, pues, que no existe preocupación por adecuar el texto a la nueva circunstancia, pero sí por decorar *verbatim* lo aprendido de memoria, inclusive lo que ya no hace al caso, como es comprar el papel. Será interesante al respecto comparar, por ejemplo, la versión de “La baraja” recogida en la provincia de Cádiz (“Estando un soldado...”) con la recitada de manera totalmente sumisa al impreso y mecánica por Eusebia Rico (91 años), que posiblemente la haya aprendido por transmisión de otra persona (“Para cantar ‘La baraja’, señores, pido atención”). No creo que la explicación esté en la mayor o menor tradicionalización; tal vez en una dependencia más o menos acentuada hacia la fuente impresa o la autoridad que se le asocia, algo perceptible en otras situaciones, como en el caso de Martín Puebla,

¹⁴ Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, vols. I y II.

¹⁵ Canta Dolores Guerrero ante los tres colectores: “hombres, mujeres y niños, y a todos en general/ si comprendéis lo que os digo...” (*ibid.*, vol. II, p. 169). Eusebia Rico, en idénticas circunstancias, recita *El perro rabió*, diciendo “Viejos que ya no rezáis;/ mozos que nada creéis;/ mujeres que mal andáis/ fijaros en lo que oiréis”, y luego, al final de la primera parte del romance, “fortalécete, lector/ no vayas a desmayarte/ por lo que voy a contar/ en la otra segunda parte” (*ibid.*, vol. II, p. 153), con clara dependencia con respecto al texto impreso.

¹⁶ Se trata de una grabación que me fue facilitada por su hijo Cecilio Alonso.

alias don Memori3n, que se sabía de memoria unos cuantos discursos de hombres políticos espa1oles de los a1os setenta y los volví a pronunciar, pero a su manera, como veremos.

En alg3n caso, adem3s de la relaci3n casi psitacista con el texto, se da incluso un mimetismo con respecto a la muy característica manera de cantar —el estilo— del profesional ciego, como cuando Nicanora Tard3n (69 a1os en 2002) canta “La pobre Adela”.¹⁷ Algo que se vuelve a encontrar en el preg3n inicial inserto en la interpretaci3n de Eugenio Tard3n de “El golfillo del tranvía”.

Tres versiones grabadas de este romance de mucho 3xito en Espa1a en los a1os cincuenta del siglo xx¹⁸ nos permitirán apreciar las consecuencias textuales y performativas de dicha relaci3n con el texto matricial que en algunos casos tambi3n pudo extenderse a la melodía, muy especialmente cuando se trataba de canciones de moda (imagen 4).

En la interpretaci3n de Eugenio Tard3n,¹⁹ de Pinarnegrillo (Segovia), con una bonita voz de pecho y marcadas

¹⁷ Cf. “La pobre Adela”, Fonoteca, Fundaci3n Joaquín Díaz, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Recordings_provided_by_Fundaci3n_Joaquín_Díaz,_ATO_515>.

¹⁸ Se conocen al menos cinco versiones orales de “El golfillo del tranvía” (dos recitadas y tres cantadas) recogidas en Santiago Pontones (de dos informantes, uno nacido en 1929, otra en 1933), Carri3n de Calatrava (Ciudad Real) y Santo Tom3 (Ja3n), en Navianos de la Vega (Le3n) y Pinarnegrillo (Segovia). Del pliego se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Espa1a (VC/1025/26) y se reproduce una versi3n en el cd *Las coplas de ciego* (Urue1a, Fundaci3n Joaquín Díaz, en: <<https://funjdiaz.net/joaquín-díaz-canciones-ficha.php?id=254>>), con “Llamada del ciego y copla de *El golfillo del tranvía*”.

¹⁹ Cf. “El golfillo del tranvía”, Fonoteca, Fundaci3n Joaquín Díaz, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Recordings_provided_by_Fundaci3n_Joaquín_Díaz,_ATO_515>.



Imagen 4
Impreso *El golfillo del tranvía*.
Fuente: Fundación Joaquín Díaz.

pretensiones artísticas, se observa un casi absoluto respeto por el texto impreso, con excepción de alguna adaptación a lo que sería su manera de hablar, como el laísmo (“la decía”, “besándola la mano”), algún coloquialismo (“pasar las calles” o “apenas que”) y las sinalefas mandadas por la recitación.

En la de Isidora Hidalgo (nacida en 1937), también cantada pero con otra melodía y una específica manera de marcar el inicio de casa verso,²⁰ se observa ya alguna variante (“carita” por “boquita”, “las afueras de un pueblo” por “barrio de Sanz”, etcétera) e incluso, en la parte final, una recomposición, con adecuada métrica, de versos enteros, además de una adaptación a su manera natural de

²⁰ “El golfillo del tranvía”, *Corpus de literatura oral*, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0796r-el-golfillo-del-tranvia>>.

hablar, con la pérdida de la “s” final o de la consonante intervocálica y también barbarismos como “trenvía” por “tranvía”.

En cuanto a la recitación, de carrerrilla y sin expresividad alguna, de “El golfillo del tranvía” por Juana Soriano Rodríguez (80 años en 2018),²¹ con muy escasas transgresiones con respecto al texto-fuente,²² se conoce que está muy marcada por el psitacismo que durante mucho tiempo prevaleció en el sistema escolar.²³

Una síntesis de las distintas características de la oralización de un texto impreso la podemos encontrar en la performance de Teodosia de los Ríos (de Tudela del Duero, nacida a principios del siglo xx) al cantar el romance “Julia Rodrigo”.²⁴ Lo hace con buen ritmo,²⁵ de

²¹ “El golfillo del tranvía”, *ibid.*, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/1409r-el-golfillo-del-tranvia>>.

²² “enganchao en/a”, “no tenía/tiene”, “Sanz/Santo”, “Dios te lo pague angel bueno/que Dios te lo pague ángel” y falta una copla.

²³ El psitacismo es un método de enseñanza basado exclusivamente en la memoria mecánica y repetitiva, sin tener en cuenta el sentido.

²⁴ Cf. “Julia Rodrigo”, Fonoteca, Fundación Joaquín Díaz, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fundaci3n_Joaqu3n_D3az_-_ATO_00002_21_-_Julia_Rodrigo.ogg>. La historia es ésta: Julia Rodrigo está enamorada de un barbero, pero su padre la quiere casar con un capitán rico (“eliges la muerte o el capitán”); se obstina Julia, la mata su padre y esconde el cadáver en el cuarto del carbón; al cabo de veinte días, tras la denuncia del barbero, el juez manda a una pareja de la guardia civil a registrar la casa. En la segunda parte se narra cómo se descubre el cadáver de Julia y el castigo del padre cruel. Véase la transcripción de la grabación en Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 11, pp. 177-178). Falta encontrar una versión impresa.

²⁵ Sólo tarda seis minutos y 38 segundos en recitar los 148 octosílabos asonantados de las dos partes del romance, o sea, unos 23 versos por minuto. Véase lo que escribe Mathias. Murko, “Nouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en yougoslavie”, p. 36, a propósito de los *guslari* serbios: “il est déjà beau d'entendre 23 vers par minute”.

manera linear, sin expresividad ni cambios en la entonación (sin tener en cuenta lo que pudieran sugerir los numerosos diálogos entre los protagonistas del “cuento”), muy atenta a la regularidad del metro y con respeto absoluto del texto memorizado, incluso las didascalias que indican una estructuración del impreso y de la función en dos partes, sin adaptar, pues, el texto a la nueva circunstancia. De ahí que, llegada al final de la primera parte (“Entonces, el señor juez/ y una pareja de guardias/ fueron donde el comerciante/ a registrarle la casa”), que en los impresos suele anunciarse con un “FIN DE LA PRIMERA PARTE” en letras capitales, no observe pausa alguna y siga de inmediato con la segunda, restituyendo de forma oral —cantando— incluso lo que, en el texto, remite a un posible lector: “En esta segunda parte, leerán con atención/ el martirio de esta joven, que aquel malvado la dio” (minuto 3:15), y sigue cantando con el mismo buen ritmo.²⁶

Interesaría analizar en más documentos sonoros la manera de recitar o cantar los impresos: *ne varietur*, acatando las instrucciones de uso (incluso cuando resultan obsoletas), imitando el estilo del profesional, o reproduciendo las normas escolares de la recitación, en las que también entraría, de poder observarla, la gestual, como los brazos cruzados o las manos juntas. Hasta aquí la restitución oral de un texto bajo forma de recitación o canto y apoyo de la memoria inclusive melódica.

Pero dicha restitución también puede darse a través de la lectura de un texto en voz alta. Como cuando María

²⁶ En la grabación se puede escuchar el comentario final de Teodosia: “ya está”, con risita de satisfacción, se diría que por haber cumplido.

Gómez lee “La baraja”, no la versión en versos de romance sino otra en prosa. En la grabación de 1977 se puede oír el ruido que hace el papel que tiene en las manos y también los tropiezos al leer con mucha rapidez el documento de tipo jurídico (la sentencia de un tribunal militar reproducida en un recorte de prensa o en una transcripción manuscrita).²⁷ Una práctica también ilustrada en la viñeta de la primera parte de “La estisora” (ver imagen 2) y en la fingida y poco ortodoxa lectura de una baraja por un soldado, en “El soldado y la baraja”.²⁸

Se ve que el papel escrito o impreso conlleva una autoridad de la que da cuenta, muy especialmente entre gente poco letrada o analfabeta, tanto la lectura como la recitación.

A propósito del texto y de sus formas impresas o manuscritas, conviene, por consiguiente, interrogarse sobre cómo y por qué llegaron estos impresos de cordel y, en su caso, la melodía que los ha de acompañar, a ser propiedad de una o uno y a formar parte de su repertorio. Creo que de tres maneras fundamentales: la inclusión en una biblioteca (repositorio), la copia y la memorización.

²⁷ “La baraja”, Fonoteca, Fundación Joaquín Díaz, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Recordings_provided_by_Fundación_Joaquín_Díaz,_ATO_515>. He preguntado a Joaquín Díaz si hubo explicaciones sobre la función desempeñada por el impreso poseído y su lectura por María Gómez: “No hubo explicación, salvo que estaba leyendo (se nota a veces que tropieza al leer) pero sin balbucear/ mascullar lectura escolar, y que toda esa jerga jurídica le parecía que daba veracidad al hecho y no ponía en duda que hubiese sucedido” (comunicación personal de J. D. a J. F. B., 15 de febrero de 2021).

²⁸ Jean-François Botrel, “La alegoría del soldado y la baraja o el poder del no libro”, en: *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual*, pp. 23-33.

Conservar el texto y la música

A pesar de lo que se da por una fatalidad (el carácter perecedero y fungible de unos impresos efímeros de poco valor y por ende desechables o de precaria conservación), según Rodríguez Moñino²⁹ estos impresos de cordel fueron de uso repetido y se conservaron con mucho cuidado, como cosa de valor en las bibliotecas del pueblo y demás. Véase, por ejemplo, lo que cuenta Olayo Alguacil de María González Palomares, quien “como si de un tesoro se tratara [...] guardaba en una de sus arcas unos pliegos de varios colores”.³⁰ O los muchos ejemplares que llevan unos muy marcados dobleces y señales de desgaste, claro indicio de haberse conservado en algún bolsillo o cartera y de haberse doblado y desdoblado para repetidos usos, y, por ende, del carácter no tan efímero del impreso. Lo atestiguan muchos de los pliegos reproducidos por el mismo Olayo Alguacil o por Rivas e Iglesias.³¹

En la manera de conservar dichos impresos desde luego no se notan preocupaciones por la organización dominante en las bibliotecas: basta con una carpeta o un arca donde cabe un *totum revolutum*, sin clasificación, aunque se comienza a notar una creciente pregnancia del modelo dominante, por ejemplo, a la hora de “encuadernar” dichos impresos, cosiendo someramente con hilos unos

²⁹ Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, pp. 21-25.

³⁰ Cf. Olayo Alguacil González, *Romances de ciego recuperados en Santiago Pontones*, p. 9.

³¹ Olayo Alguacil González, *op. cit.*, pp. 24, 26, 32, 39, 50 y ss., y Xosé Luis Rivas Cruz y B. Iglesias Dobarrío, *Cantos, coplas e romances de cego*, recopilación de Mini e Mero, t. I, pp. 64, 65, 67, 71, 73, 130, 135, 178, 179, 182, y ss.

pliegos sueltos o unos cuadernos que de esta manera pueden llegar a constituir una colección facticia o un libro.³²

El examen de los propios impresos permite vislumbrar lo que con su posesión viene asociado: un valor de uso funcional —servir de rodrigón o ayuda para la memorización y la repetición—, apotropaico de protección o curación —por ejemplo, una oración de San Antonio de los pajaritos conservada contra el cuerpo, como las estampitas—³³ o simbólico —por la autoridad asociada con la palabra impresa—,³⁴ lo cual induciría, por ejemplo, a la conservación de los almanaques, teóricamente sólo válidos por un año.³⁵ Una vía de acceso a otras formas de cultura. Algo confirmado por Joaquín Díaz en el prólogo al libro sobre *La literatura de cordel en la sociedad hispánica*.³⁶

³² Jean-François Botrel, “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”, en: *El libro antiguo español*, t. VI, *De libros, librerías, imprentas y lectores*, pp. 53-65.

³³ Jean-François Botrel, “L’image de dévotion en Espagne”, en: D. Lerch, K. Mitalaité, C. Rousseau y I. Sérurier (eds.), *Les images de dévotion en Europe. Une précieuse histoire*, pp. 459-489.

³⁴ Jean-François Botrel, “Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)”, en: Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad*, pp. 251-267.

³⁵ Jean-François Botrel, “Los almanaques populares en la España contemporánea”, en: R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda*, pp. 367-384.

³⁶ “He tenido ocasión de ver, en desvanes y sobrados de muchas casas aldeanas, colecciones de treinta o cuarenta pliegos atados, formando un cuaderno, o alineados en la estantería de alguna alcoba al lado de algún ‘repertorio’, almanaque o pronóstico perpetuo, que, junto a la *Agricultura general* del sacerdote talaritano Gabriel Alonso de Herrera o el célebre ‘Zaragozano’, venía a componer la biblioteca básica de las familias. Por encima de los textos de famosos poetas, pensadores y moralistas de épocas concretas, cuyo contenido devenía anticuado incluso antes de que sus autores pasasen a la historia, los pliegos ofrecían una variedad de literatura entretenida, atractiva y no tan depravada como frecuentemente se la ha querido presentar”.

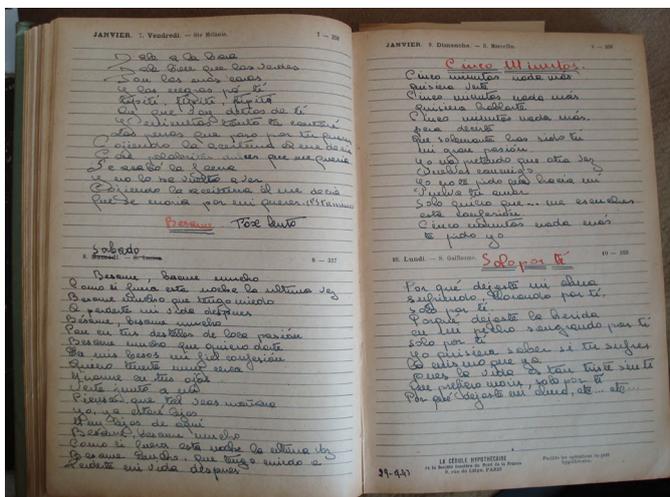


Imagen 5

Cuaderno manuscrito.

Fuente: colección particular.

Otra forma intermedia de conservación es la copia manuscrita o, después, mecanografiada, como sustituto del impreso por el motivo que sea: por ahorrarse la adquisición, para obviar los efectos de la censura, como ayuda, especialmente entre autodidactas, para la memorización o la restitución, etcétera (imagen 5). De esta actividad pueden resultar unas meras cuartillas sueltas o unos cuadernos en los que se van archivando los textos, muy especialmente cuando de canciones se trata, como el “Libro de cantares” de María Rosa Huerta, confeccionado a partir de una *Agenda et annuaire de la magistrature du barreau du notariat et des officiers ministériel para 1927* sobreescrita y en el que se puede observar que no se copia la música.³⁷

³⁷ Consta de sesenta y siete “cantares”, cuya letra se transcribe a partir del 19 de febrero de 1942, con un índice final (colección J. F. B.).

Pero la forma más generalizada de conservación y restitución, por no suponer medios ni capacidades específicas, es la memorización.

No viene a cuento entrar aquí en los recovecos de las ciencias cognitivas, ni distinguir entre las distintas clases de memoria, inclusive la memoria absoluta, pero sí recordar que la memoria, además de dote natural, es la herramienta fundamental de los autodidactas, pero también de los aprendizajes formales (escuela y catecismo), y que se puede mejorar. Además se puede apreciar que la música/melodía se memoriza más fácilmente que la letra y, aunque no suele constar en los impresos de cordel (romances o canciones), es el habitual soporte a la hora de restituir la letra.

La recomendación inicial presente en algún pliego de aleluyas (“Si tenéis buena memoria/ Aprended aquesta historia”) podría aplicarse a muchos impresos de cordel que constituyen las mnemotecas a partir de las cuales se vuelven a activar.

Veamos el proceso al que pudo ser sometida una canción como “Tatuaje”,³⁸ cuya letra se imprimió en varias hojas cantables, que llegó a copiarse con algunas variantes (“atardecer” en vez de “anochecer”; “manto”/ “beso”, “olvidaré”/ “olvidé”) en una cuartilla posteriormente doblada y desdoblada varias veces y cantada por la propietaria del impreso o de la copia, que también pudo cantar de memoria al estilo de una de las estrellas de la canción del momento, como Estrellita Castro o Conchita Piquer,³⁹ identificándose tal vez con ellas.

³⁸ Canción de 1941, con música de Manuel Quiroga y letra de Rafael de León y Xandro Valerio.

³⁹ Véase, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=oFxEu_-l17o>.

Sobre la función de la memoria como modalidad dominante en la adquisición y restitución de lo que, a veces, se denomina “literatura de la voz”, inmaterial hasta que se transcribió o grabó, coinciden los testimonios recogidos y lo que sabemos por haberlo observado. Del “alto grado de capacidad memorística” de los informantes hablan los recopiladores del catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, como la de Amalia López de Carpio, con 70 años, o de Gregoria Escolar, que podía recitar más de quince composiciones distintas, casi sin dudar en el momento de recordarlas.⁴⁰ En Galicia, Rivas e Iglesias se refieren al “memorión das xentes do común que as aprendían para repetilas recitadas ou cantadas en momentos propicios”.⁴¹

En el *Romancero de Cádiz*, las 3 648 versiones recogidas de 359 romances (romances de cordel o de ciegos, casi las dos terceras partes de ellos) se han sacado de las mnemotecas de 918 informantes (la mayor parte “mujeres iletradas y de baja condición social”), algunas con treinta y hasta cincuenta “objetos” —como en Arcos de la Frontera, Remedios Perdigones de 62 años—, pero “son pocos los que han memorizado y transmitido un repertorio más o menos amplio y realmente escasos los grandes portadores del saber tradicional”, escribe Atero Burgos.⁴²

Porque se han recogido los romances que “vendían los ciegos hasta no hace mucho tiempo en pliegos sueltos”, lo que se seguía buscando eran más bien las “canciones o

⁴⁰ Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. II, p. 20.

⁴¹ Xosé Luis Rivas Cruz y B. Iglesias Dobarrío, *Cantos, coplas e romances de cego*, t. I, p. 17.

⁴² Virtudes Atero Burgos, *Romancero de la provincia de Cádiz*, p. 40.

coplas antiguas”;⁴³ sin embargo, a los informantes no se les preguntó por los cuentos, canciones, chistes, oraciones, etcétera, almacenados en sus respectivas mnemotecas; ni tampoco se les inquirió cuáles eran sus obras preferidas.

Conste que aunque existen inventarios de bibliotecas, escasean los de mnemotecas porque las unidades que las componen sólo son virtuales (sin consistencia física), que para existir han de ser activadas y que para que se activen hay que pasar por las especificidades de la memoria y su dimensión social, pero también porque ningún notario o colector se ha preocupado por llevar a cabo tal inventario, sin prestarle valor alguno o limitándose casi siempre a sacar de las mnemotecas las unidades buscadas, cuando muchos de los transmisores “no sólo son depositarios de tradiciones romancísticas sino, al mismo tiempo, expertos narradores de cuentos y leyendas”,⁴⁴ pero también de coplas, chascarillos, chistes, etcétera. Últimamente, no obstante, se viene notando un creciente interés por ampliar el campo de investigación del que el Archivo Oral de la provincia de Jaén es, tal vez, el mejor ejemplo.⁴⁵

⁴³ Virtudes Atero Burgos, *Manual de encuesta del Romancero andaluz (catálogo-índice)*, p. 13.

⁴⁴ Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. II, p. 20.

⁴⁵ Véase también el Archivo de Literatura Oral de Canarias de Maximiano Trappero en: <<https://mdc.ulpgc.es>> y, en versión impresa, lo recogido en los tres tomos de *Bllat colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, Llitera I la Ribargorça* (Calaceit: Diputació General d'Aragó, 1997), donde los *romanços* sólo ocupan dieciséis de las casi mil páginas dedicadas a las distintas formas de la literatural oral clasificada en unas veintisiete categorías. Una manera de sensibilizarse a tal necesidad consistiría para el lector en esforzarse por llevar a cabo un inventario, por fuerza progresivo, de su propia mnemoteca, de su propio patrimonio immaterial, reflexionando, de pasada, sobre el valor que le atribuye.

Conste también que estas mnemotecas, que obviamente son más perecederas que las bibliotecas porque desaparecen con sus propietarios, son al mismo tiempo compartidas y propias: compartidas porque en ellas se encuentran bienes culturales comunes, y propias porque, como las bibliotecas, no presentan una configuración uniforme y, además, las unidades que las componen nunca son del todo idénticas; siempre hay algo que las diferencia (la letra, la melodía, la manera de cantar), manifestado en declaraciones del tipo de “pues yo lo canto así”.

¿Cómo se fueron (se van) constituyendo dichas mnemotecas? Tratándose de los romances de cordel, su procedencia queda a menudo asociada con los ciegos cantores y expendedores de impresos: en la identificación y caracterización del ciego por los oyentes siempre estuvieron primero su típico pregón y canto,⁴⁶ asociado, en las representaciones, con el impreso que enseña con la mano o colgado de un cordel, ya que como recuerdan J. Díaz, J. Delfín Val y L. Díaz Viana⁴⁷ la introducción de los pliegos “se llevaba a cabo oralmente y, luego, las gentes compraban las hojas impresas para mejor recordar los relatos”. Esto es corroborado por el relato de Isidora Hidalgo, de Carrión de Calatrava (Ciudad Real), nacida en 1937. Ella aprendió las canciones “porque, cuando yo era chica, mi madre se iba al campo, y si me dejaba una peseta para comprar comida, venía un tío de coplas y yo compraba las coplas, y no compraba la comida. Y así nos lo pasábamos. Y mi madre, que iba al campo, me llevaba a las quinterías

⁴⁶ Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*.

⁴⁷ Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. II, p. 27.

con ella, y yo aprendía los cantares”.⁴⁸ Porque la transmisión de los romances también se podía hacer oralmente y gratis, como lo hiciera Teodosia de los Ríos, quien, en su pueblo de Pesquera del Río, “seguía a los ciegos hasta que aprendía de corrido los romances por no tener dinero para comprarlos”,⁴⁹ con todas las consecuencias sobre el texto y la música. Esto mismo es corroborado en Galicia por Rivas e Iglesias: “a xente adeprendía de oído a música na feira, co paso do tempo, o son adeprendido adquire personalidade propia, é dicir, adáptase ó novo posuidor”.⁵⁰

Además de los ciegos copleiros que vivían de cantar y sobre todo vender pliegos sueltos, existieron otros circuitos de venta y difusión de impresos también destinados a una posible oralización, como los explicadores de cartelones de feria,⁵¹ los vendedores de hojas cantables en los mercados (recordados por Remedios de Murcia,⁵² según

⁴⁸ Sara Anaya y Jerónimo Anaya, (eds.), *Romances de ciego y de tema truculento, recogidos en la provincia de Ciudad Real: antología*, pp. 170-171.

⁴⁹ Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 11, p. 46. Otro testimonio de Nicanora Tardón, de Pinarnegrillo, de 69 años en 2002. Fonoteca, Fundación Joaquín Díaz, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Recordings_provided_by_Fundación_Joaquín_Díaz,_ATO_515>.

⁵⁰ Xosé Luis Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobbarrio (comps.), *Cantos, coplas e romances de cego*, recopilación de Mini e Mero, p. 18.

⁵¹ Jean-François Botrel, “Mirar, escuchar, leer el cartel de feria: un espectáculo para el pueblo”, pp. 117-141, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf490-Botrel.pdf>>.

⁵² “En los mercados se vendían folletos o folios con la letra de sucesos y tragedias como ‘la que tiró el crío por el barranco’ o ‘la que echaron los padres y cogió un barco pa’ ahogarse’. Esta práctica que ha sido relatada en diversos lugares, en los años cincuenta se transmitían con el gramófono de fondo. Los encargados de vender estos folios eran los cojos, cuando Remedios (1942) fue preguntada por ello nos decía: con piernas y viejecico, un gramófono y canciones de estas, se paraba la gente en el mercao, veías la gente alrededor de él, mucha gente hasta que no tenías la canción no te ibas a hacer la compra, y escuchabas, una perra le echa-

consta en la tesis doctoral de Ibán Martínez Cárceles, titulada *No habrá paz para las allegadas: el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal durante el primer franquismo*), o en los puestos callejeros aún existentes en Brasil.⁵³

A estas transmisiones en la esfera pública es preciso añadir la transmisión en la esfera privada (de madre a hija, de amiga a amiga), en ámbitos y circunstancias variopintas, pero también vinculadas al espacio y ritmo sociales.

A partir de los testimonios disponibles, de alguna manera se pueden reconstituir los distintos procesos de memorización e incorporación en las respectivas mnemotecas para una futura activación o restitución, por impregnación (escuchar una y otra vez), involuntariamente, pasivamente o animada por alguna motivación, con la ayuda de una memoria más bien escolar, ejercitándola a base de repeticiones y ejercicios mnemónicos, como en el caso de las tablas o de las oraciones, o también, a veces, en virtud de una memoria absoluta o eidética (o sea, capaz de recordar cualquier cosa que haya visto u oído aunque se haya percibido una sola vez y de manera fugaz). Éste es el caso, en tiempos de radio y televisión, del

bas algo y te daba los papeles, canciones que te hacían llorar... Como esa que se tiraba al barranco, eso estaba en el mercao que se ponían los hombres y se ponían, no era disco, cantaban ellos". (Ibán Martínez Cárceles, *No habrá paz para las allegadas: el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal durante el primer franquismo*, pp. 95-96, en: <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1829496>>.)

⁵³ Cf. Jean-Yves Mollier, *Histoire des libraires et des librairies de l'Antiquité à nos jours*, p. 180 y Ria Lemaire, "As verdades da verdade: o folheto entre oralidade e escrita", en: Isabel Morujão y Zumira Santos (coords.), *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, pp. 292-308.

ya mencionado Martín Puebla, alias don Memori3n,⁵⁴ un labrador de la provincia de Segovia, nacido en 1902, a quien le bastaba haber escuchado o visto una vez el discurso de un pol3tico de los a3os setenta para memorizarlo y restituirlo ante un p3blico, si no *verbatim*, s3 de manera fiel y satisfactoria, y hasta con una reconstituci3n vocal de las circunstancias (las didascalias, los comentarios de periodista, los aplausos, etc3tera), creando la ilusi3n de que se trata de la versi3n original.⁵⁵

Pero no se ha de olvidar que los impresos de cordel —inclusive las canciones o coplas— tambi3n pudieron leerse, prestarse y copiarse, con la consiguiente memorizaci3n producida por las lecturas o repetidas restituciones y una conservaci3n por partida doble: en la biblioteca y en la mnemoteca, donde ocupan un lugar que importa identificar y motivar, porque tener una buena memoria es una cosa y querer hacer uso de ella para conservar un texto o una melod3a y luego activarla, es otra. Conviene, seg3n Havelok,⁵⁶ distinguir entre *Mn3m3* (la memoria) y *Mnem3sine* (la acci3n de memoria). Entre lo que se memoriz3 pasivamente o por obligaci3n, inclusive con fines profesionales, y lo que se memoriz3 activa y selectivamente, por gusto y de manera intencional, para poder repetirlo de forma oral, por decisi3n propia.

De la primera situaci3n es representativo el aprendizaje escolar, donde conviene ejercitar y fortalecer la me-

⁵⁴ Abuelo de Pilar Ant3n Puebla, a quien debo un CD con varias grabaciones de sus discursos que permiten hacerse una idea del proceso de memorizaci3n y restituci3n.

⁵⁵ A Mart3n Puebla pienso dedicarle un estudio espec3fico.

⁵⁶ Citado en Ria Lemaire, *op. cit.*, p. 298.

moria como herramienta fundamental para la lectura y la adquisición de los saberes elementales, pero también, a través de la recitación, comprobar lo efectivo de las adquisiciones, su exactitud y ortodoxia, como en el catecismo, con no poco psitacismo, como bien se sabe.

De ahí el prestigio de que goza la capacidad memorística entre la gente con poca formación escolar, la instrumentalización de los pliegos de cordel para fines didácticos y como prolongación de la catequesis, como los mandamientos, las oraciones o incluso “La baraja”, y también una característica manera de recitar o cantar que se puede observar en muchos informantes, en la que la conformidad o la velocidad importan más que la expresión del sentido.

En la segunda situación (la memorización activa), actúa una memoria selectiva (el gusto, la colección, la constitución del repertorio) y afectiva que permite distinguir entre lo que uno decide no conservar y lo que decide memorizar, por gusto y por alguna motivación o finalidad.⁵⁷

Sobre los gustos dominantes en los depositarios de estos bienes nos informan los distintos archivos orales o

⁵⁷ Véase, por ejemplo, este testimonio de Joaquín Díaz: “Es curioso, pero yo mismo tengo un recuerdo de una novena que rezaba mi madre y nos hacía escuchar, a la Virgen de Lourdes, que terminé sabiéndome de memoria. La entonación de mi madre sigue presentándose cada vez que recuerdo el texto y, aunque identifico perfectamente que eso no es lo mismo que otros temas que he aprendido, lo tengo incorporado al almacén de la memoria. No sé si en el caso de un analfabeto que no supiera leer se daría otra situación e identificaría como ‘recibido’ de la tradición un texto que hubiese sido leído por alguien de su entorno. Desde luego que, en manos (o por mejor decir, en la memoria) del analfabeto, actuaría el gusto personal o la interpretación del hecho, para variar a su gusto el primer texto... Mucha gente mayor, cuando me recitaba oraciones, decía: ‘esto estaba en un devocionario de mi madre’. No me decía si lo había aprendido ella misma al escucharlo a su madre o si lo había leído” (comunicación personal de J. D. a J. F. B., 15 de febrero de 2021).

colecciones y las clasificaciones a que han dado lugar dichos acervos.⁵⁸ Estos permiten comprobar el tantas veces mencionado —y denunciado— gusto del pueblo por lo sensacional y los “casos”, pero también su apetencia por la veracidad y el acatamiento aparente de la autoridad de las fuentes impresas (la prensa, sobre todo), y por la novedad, por muy manida que sea. También revelan otros intereses y otras formas y una indiscriminación, raras veces tenida en cuenta, entre lo tradicional y lo más moderno o advenedizo, compatible con una estratificación de las mnemotecas todavía por estudiar.⁵⁹ Conste, en cualquier caso, que el examen de las tendencias generales en cuanto a gusto no puede obviar el análisis preciso de cada mnemoteca y de lo que ha podido influir en su constitución, recogiendo en su caso, además de los textos y las melodías, los testimonios y comentarios de sus propietarios. Dada la pujancia de la industria, también podría tratarse de un consumo con fines escolares, prácticos (saber sumar, etcétera), de piedad (las oraciones), de información, de entretenimiento o de recreo. Entre las motivaciones ha de incluirse la finalidad que se le da a tal memorización: para fines prácticos y sociales (saber multiplicar o dividir, saber cantar los mandamientos, poder cumplir las obligaciones escolares, etcétera), pero también más placenteros, de recreo y entretenimiento, para una satisfacción más íntima, solipsista o egoísta (el autocanto, la autorre-

⁵⁸ Cf. Virtudes Atero Burgos (ed.), *Romancero de la provincia de Cádiz*; y Xosé Luis Rivas Cruz y B. Iglesias Dobbarrio, *Cantos, coplas e romances de cego*, t. 1.

⁵⁹ Como se sabe, existen distintas capas de la memoria y, de un mismo romance, un informante puede dar dos versiones: la infantil, recordada de su infancia, y la adulta, aprendida después, a lo largo de la vida (Virtudes Atero Burgos, *op. cit.*, p. 52), con contaminación intermedial.

citación o las transgresiones de los códigos, la oración trastocada), o de tipo narcisista: merecer la aprobación o la admiración de un maestro, de familiares o de un auditorio al saber decorar o cantar sin fallos un texto —el caso de don Memorión, por ejemplo—, para disponer de un repertorio con miras a una ulterior actividad privada o social mediante una nueva performance a base de repetir un romance, un monólogo, una canción. Pero también la posibilidad de inscribirse en una sociabilidad ordinaria de prestaciones mutuas o de cooperación, como en el caso de la representación de los pasos o sainetes; de la satisfacción de dar para recibir, de compartir, como en sociabilidad “ordinaria”, ante un auditorio restringido, dentro de una incipiente cultura del ocio. Aunque todos son impresos de cordel, no es lo mismo unas “Cuentas hechas” que una “Oración de San Agustín” o que un romance de crímenes. Con razón recuerda Vázquez Montalbán que “una canción no es sólo una voluntad creadora y una voluntad programadora. Es una voluntad receptora que cada vez que la canta, cada vez que la utiliza, lo hace como instrumento expresivo de su propia sentimentalidad”⁶⁰ u otros sentimientos, intereses, etcétera. Pero —importa recalcarlo— estos distintos usos pueden ser de una misma persona.⁶¹

En tiempos de industria cultural boyante pudo incidir el deseo de hacerse con un capital cultural simbóli-

⁶⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *Cancionero general 1939-1971*, p. 25.

⁶¹ En el caso de una recolección de boca de informantes, no son de excluirse situaciones ya más artificiales, como pedir a personas ya urbanitas y casi aculturizadas que procuren acordarse de lo que recitaban o cantaban en otros tiempos o “en el pueblo”, sobre todo si se les pregunta por algo específico: un romance tradicional, por ejemplo.

co, por muy ínfimo que se nos antoje, con la satisfacción o ilusión de incorporarse siquiera marginalmente en la cultura dominante,⁶² lo cual no excluye comportamientos transgresores.

Entre la apropiación o las multiapropiaciones más o menos furtivas y no reverenciales, aunque miméticas, en algunos casos en un tiempo bastante corto⁶³ debido a las específicas modalidades de transmisión —oral y escrita— y de circulación de dichos bienes con la multiplicación de las versiones a raíz de las performances, los textos y melodías han ido transformándose.⁶⁴ Por ello podemos comprobar que, sin que se llegue a verdaderas reelaboraciones, en los mismos textos de cordel —y en las melodías—, a pesar de su escasa plasticidad, se dan algunas variaciones con respecto al impreso matricial: desde la metamorfosis de los títulos hasta las variantes en las palabras, expresiones o viñetas,⁶⁵ sin hablar de omisiones debidas a los fallos de memoria o a simplificaciones, o bien de añ-

⁶² Caso de Martín Puebla, a quien le hacía ilusión repetir —adaptándolos— los discursos de gente que “tenía carrera”.

⁶³ Esto ocurre con algunos romances de historia contemporánea, como “Mariana Pineda”, “¿Dónde vas, Alfonso XII?”, “Fusilamiento de García y Galán”, etcétera. Las variantes afectan más al título que al texto, pero, además de los inevitables gazapos y estrofas suprimidas, se pueden observar algunos elementos de tradicionalización. Véase, por ejemplo, *Cantinelas* en Xosé Luis Rivas Cruz y B. Iglesias Dobarrío; *Cantos, coplas e romances de cego*, recopilación de Mini e Mero, t. II, pp. 44-45; y *Limosna por Dios*, pp. 368-371, con variantes entre la versión hablada y cantada, como en *Cousas de mozos y mozas*, pp. 221-222.

⁶⁴ “Es indudable —y la mayor parte de los folkloristas así lo atestiguan— que un canto al transmitirse oralmente se va transformando” (Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. I, pp. 21 y 30) y los distintos estados de las versiones impresas u orales de muchos romances de cordel nos permiten corroborarlo.

⁶⁵ Cf. Jean-François Botrel, “El género de cordel”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, t. I, *Aproximación general a la literatura de cordel*, pp. 41-69.

didados en los pliegos más circulados⁶⁶ o en alguna versión manuscrita.⁶⁷ También pudo darse una aclimatación al territorio y al ámbito lingüístico, no siempre tenida en cuenta pero que nos depara unos significativos matices⁶⁸ o un radical cambio de estatuto y de sentido (en el caso de “Lux Aeterna”, poema de Juan Menéndez Pidal de 1889, transformado en “La pobre Adela”),⁶⁹ o de las actualizaciones o puestas al día, desde unas lógicas parecidas a las que afectan los textos ya tradicionalizados.⁷⁰

La misma dinámica de adaptación pudo concernir a las melodías —como saben quienes han prestado aten-

⁶⁶ Caso de “La mujer soldado”, de la que se conocen versiones en Cádiz (“En un pueblo asturiano una familia tenía / un tío que era muy rico y a la familia encargó / que dejaba la fortuna para el primer hijo varón” (Virtudes Atero Burgos, *op. cit.*, p. 105) y en Valladolid “La militar”, cantada por Marina López de Traspinedo (Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 11, pp. 172-174) en una versión a la que le faltan tres coplas con respecto a la impresa gallega (Xosé Luis Rivas Cruz y B. Iglesias Dobbarrio, *Cantos, coplas e romances de cego*, recopilación de Mini e Mero, t. 11, pp. 294-295).

⁶⁷ Véase, por ejemplo, la versión manuscrita y adecuada a nuevas circunstancias de “La baraja” (Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 1, p. 260).

⁶⁸ En la colección de Rivas e Iglesias (*Cantos, coplas e romances de cego*, recopilación de Mini e Mero, tt. 1 y 11), a pesar de que los sucesos, crímenes y asesinatos ocurridos fuera de Galicia son más numerosos que los ocurridos en Galicia y se recogen más bien en castellano, se puede observar que éste está contaminado por el gallego (véase, por ejemplo, en el t. 11, pp. 194, 55, 167, 64) y las coplas recogidas oralmente en gallego son más numerosas que las impresas en gallego.

⁶⁹ Cf. Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 1, pp. 162-165. En la provincia de Cádiz (Virtudes Atero Burgos, *op. cit.*) se han recogido hasta cinco versiones.

⁷⁰ Véase lo que escriben Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. 11, p. 21 al respecto de la “Aparición” o “La amada muerta” y “Dónde vas Alfonso x11”, de “Don Bueso y la hermana cautiva” y la guerra de Marruecos, de “El quintado” y “Atropellado por el tren”, de “Amnón y Tamar”, con ambiente castellano, etcétera. También observan que, por lo común, “la actualización de los temas se reduce a modificar aspectos externos de los mismos, no aportando, apenas, cambios sustanciales”.

ción a esta dimensión de la memorización y restitución— que,⁷¹ a su vez, pudieron generar nuevas letras o segundas palabras cuando de canciones de mucho éxito se trata.

En cualquier caso, cabe fijarse en cada versión, por muy poco original que se nos antoje, porque todas las versiones son actuales en un momento determinado y tienen un valor para el que la recita, canta o lee, así como para quienes le escuchan. Todo ello es tan constitutivo del bien cultural reproducido como lo son el texto y la melodía.

El papel del público

Más que la búsqueda de “la” versión estándar o arquetípica parece preferible, pues, observar lo que está pasando en un momento determinado —la circunstancia— y el papel no tan subsidiario del auditorio, el que “hace corro” alrededor del recitante o cantante.⁷² Ello permitirá tal vez entender cómo se activa la memoria del performante, con motivo de prácticas rituales (con motivo de un acto religioso, por ejemplo) u ordinarias (en casa, durante el

⁷¹ Los propios colectores han reflexionado sobre las consecuencias de eso de ayudar a reactivar la memoria, hurgando en ella, orientándola, y seleccionando, cuando muchos de los transmisores “no sólo son depositarios de tradiciones romancísticas sino, al mismo tiempo, expertos narradores de cuentos y leyendas” (Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *op. cit.*, vol. II, p. 20).

⁷² En otra grabación del romance “Julia Rodrigo” cantado por Amalia Gómez de manera aún más rápida que Teodosia, se puede escuchar cómo, tras un fallo de memoria, reanuda el canto (“en un cuarto muy oscuro donde guardan el carbón”) con la ayuda de los circunstantes que también pueden jalear a la performante, acompañar con la voz, reír, dar muestras de aprobación, etcétera, pero, por lo visto, sin aplausos al final de la performance. Algo constante en las grabaciones escuchadas.

trabajo)⁷³ o de manera aleatoria, como respuesta a una sollicitación, a un desafío, por emulación, etcétera, para un público benévolo y agradecido que, en su caso, puede ayudar a subsanar un fallo de la memoria, pero también puede ser censor y juez.

¿Vale aplicar los criterios al uso para valorar las actuaciones de que hablamos? Si bien percibimos diferencias notables en distintas interpretaciones de un mismo texto, resulta difícil saber si el mayor aprecio va hacia el que, con buena memoria, tiene un repertorio amplio —criterio privilegiado por los colectores— o si prevalece la calidad de la interpretación, la de “El golfillo del tranvía” por Eugenio Tardón o por Juana Soriano, como vimos párrafos arriba. Para saberlo convendría prestar más atención a la circunstancia con preocupaciones más etnológicas que filológicas, lo que también permitiría situar la cultura en la que se dan tales prácticas sociales. ¿Se trata de una cultura paralela o alternativa? ¿De una cultura mimética o de una contracultura? ¿De otra cultura? A tales interrogaciones, por ahora, sólo he podido arriesgar unas muy parciales y prudentes respuestas.⁷⁴

Lo cierto es que en la apropiación de los impresos de cordel en la esfera privada, individual o comunitaria, de algo público y forastero, se observa la pregnancia de la autoridad asociada con lo escrito/impreso y/o el canal oral por el que se difunde (ciego, radio, televisión, minis-

⁷³ En Murcia, por ejemplo, el mercado “era un punto de transmisión de prácticas sonoras, las cuales también eran cantadas en las fábricas” (Ibán Martínez Cárceles, *op. cit.*).

⁷⁴ Véase, por ejemplo, Jean-François Botrel, “La littérature du peuple dans l’Espagne contemporaine”, en: *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, pp. 277-299 y, del mismo autor, “The popular canon”, pp. 29-39.

tro) y una propensión por acatarla, restituyéndola oralmente, si no *verbatim*, en versiones muy dependientes del original. Este proceso permanente de apropiación y restitución conlleva una mínima adaptación y/o degradación con respecto a la fuente, que puede afectar a la lengua (con el empleo de un registro subestándar) o la melodía (con una simplificación), desde una sensibilidad que, en algunos casos, pudo llegar a unas transgresiones admitidas por la comunidad por ser cosa de pares.

Conste, pues, la necesidad de: a) valorar debidamente el papel de la memoria y de las realizaciones orales a que da lugar la memorización, hasta hoy; b) no disociar dos modalidades de conservación y patrominalización de los textos y a veces de la música como son la biblioteca y la mnemoteca, la mnemoteca y la biblioteca, con un vaivén u ósmosis permanente entre las formas orales y las formas escritas que, cada vez más, incluyen a la imagen, con todo el prestigio de lo impreso; c) inventar unas claves de acceso a la dimensión individual del fenómeno, fijándose en las palabras que sirven a los propios protagonistas para describirlo, para poder dar cuenta de las motivaciones personales (con sus aspectos afectivos y emocionales) y de las intenciones; y d) situarlo en un contexto de progresos de la cultura/civilización escrita, sin aislar o segmentar este u otro aspecto: los romances tradicionales y de cordel, pero también las coplas, las canciones, los cuentos, las leyendas, los chistes, las oraciones, los conjuros,⁷⁵ etcétera; en un ecosistema evolutivo en el que se si-

⁷⁵ Véase, por ejemplo, en el *Corpus de literatura oral*, la colección de José Manuel Pedrosa, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/coleccion-coleccion-de-jose-manuel-pedrosa>>.

túe al usuario/propietario/depositario en el centro y en el que todos los componentes y las esferas “popular” y “cultura” estén interrelacionados.

Referencias

- ALGUACIL González, Olayo (2004). *Romances de ciego recuperados en Santiago Pontones*. Úbeda: Gráficas Minerva.
- ANAYA, Sara y Jerónimo Anaya (eds.) (1999). *Romances de ciego y de tema truculento, recogidos en la provincia de Ciudad Real: antología*. Ciudad Real: Ayuntamiento.
- ATERO Burgos, Virtudes (2003). *Manual de encuesta del Romancero andaluz (catálogo-índice)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- _____(ed.) (1996). *Romancero de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Fundación Machado / Universidad de Cádiz / Diputación de Cádiz.
- BOTREL, Jean-François (1989). “La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine”, en: J. L. Guereña y A. Tiana Ferrer (eds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*. Madrid: Casa de Velázquez / Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), pp. 277-299.
- _____(2000). “Pueblo y literatura. España, siglo XIX”, en: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1998*. 2 tt, edición de F. Sevilla y C. Alvar. Madrid: Castalia, pp. 49-66.
- _____(2001). “El género de cordel”, en: L. Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, t. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 41-69.
- _____(2002a). “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”, en: *El libro antiguo español*, t. VI, *De libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 53-65.

- _____ (2002b.). "The Popular Canon", *Modern Language Review*, vol. 97, núm. 4, pp. 29-39.
- _____ (2006). "Entre material e inmaterial: el patrimonio de cordel", en: *Simposio sobre patrimonio inmaterial. La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, pp. 122-131.
- _____ (2009). "La alegoría del soldado y la baraja o el poder del no libro", en: *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual*, edición de M. Genoud de Fourcade y Gladys Granada de Egües. Mendoza: Zeta Editores, pp. 23-33.
- _____ (2011). "Oratoria pasada por tinta: la difusión de la palabra viva en la prensa política y la opinión pública", en: A. Caballero López, J. M. Delgado Idarreta y C. Sáenz de Pipaón Ibáñez (eds.), *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*. Logroño: Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Calahorra, pp. 277-294.
- _____ (2015a). "Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)", en: Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 251-267.
- _____ (2015b). "Los almanaques populares en la España contemporánea", en: R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo / Centro de Estudios Montañeses / ICEL19, pp. 367-384.
- _____ (2017). "De la mnemoteca a la biblioteca del pueblo", en: F. Calvo y G. Chicote (comp.), *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 643-656.
- _____ (2021). "L'image de dévotion en Espagne", en: D. Lerch, K. Mitalaité, C. Rousseau y I. Sérurier (eds.), *Les images de*

dévotion en Europe. Une précieuse histoire. París: Beauchesne, pp. 459-489.

____ (2022). “Las lecturas de los iletrados”, en: Dámaso Javier Vicente Blanco, Pedro Torné Martín, Ignacio Fernández de Mata y Susana Asensio Llamas (coords.), “*Salvajes de acá y de allá*”: Memoria y relato de nos-otros liber amicorum Luis Díaz Viana. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 35-43.

____ (2022). “Mirar, escuchar, leer el cartel de feria: un espectáculo para el pueblo”, *Revista de Folklore*, núm. 490, pp. 117-141, en: <<https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf490-Botrel.pdf>>.

DÍAZ, Joaquín (1987). *Guía de romances*. Centro Etnográfico Joaquín Díaz / Diputación de Valladolid, en: <<https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-articulos-ficha.php?id=20151>>.

____ (1996). *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid: Escuela Libre Editorial.

____ (2006). “Excelencia de la voz como medio de transmisión y comunicación”, en: *Doctorado Honoris Causa del Excmo. Sr. D. Joaquín Díaz González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 19-39.

DÍAZ VIANA, Luis (1987). *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito.

____ (1998). *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*. Madrid: Sendoa.

____ (1999). “La imprenta y la voz. De la compleja oralización de la literatura de cordel en España”, *Música Oral del Sur*, núm. 4, pp. 53-68.

____, Joaquín Díaz y José Delfín Val (1978) (1979). *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, Romances tradicionales*, vol. I y II. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

- FRANCO, Marie (2004). *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- FRENK, Margit (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- HAVELOCK, Eric A. (1986). *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- IGLESIAS, Cécile (1996). “La oralización de un romance de cordel: los distintos grados de estilización poética en las dos *Barajas*”. *Prohemio*, núm. 1, pp. 67-84.
- LEMAIRE, Ria (2011). “As verdades da verdade: o folheto entre oralidade e escrita”, en: Isabel Morujão y Zumira Santos (coords.), *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) / Edições Afrontamento, pp. 292-308.
- _____ (2002). “Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita”, *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*, vol. 22-92, pp. 83-121.
- _____ (2007). “Pour que les gens voient et entendent: la présence de la voix dans les folhetos de la littérature de cordel brésilienne”, Poitiers: PRISMA, t. 22, vol. 45-46, pp. 123-174.
- MARTÍNEZ Cárceles, Ibán (2019). *No habrá paz para las allegadas: el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal durante el primer franquismo*, tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona, en: <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1829496>>. Consultada el 24 de noviembre de 2022.
- MOLLIER, Jean-Yves (2021). *Histoire des libraires et des librairies de l'Antiquité à nos jours*. Le Méjan: Imprimerie Nationale Editions.

MURKO, Mathias (1933). "Nouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en yougoslavie". *Revue des Études Slaves*, vol. 13, núm. 1-2, pp. 16-50.

RIVAS Cruz, Xosé Luis y Baldomero Iglesias Dobarrio (comps.) (1998-1999). *Cantos, coplas e romances de cego, recopilación de Mini e Mero*, 2 vols. Lugo: Ophiusa.

RODRÍGUEZ Moñino, Antonio (1997). *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por A. L. F. Askins y V. Infantes. Madrid: Castalia.

VÁZQUEZ Soto, José M. (ed.) (1992). *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*. Sevilla: Muñoz Moya y Montraveta Editores.

VÁZQUEZ Montalbán, Manuel (1972). *Cancionero general 1939-1971*. Barcelona: Lumen.

ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

LITERATURA ORAL E IMPRESA: PREJUICIOS EN LA COMPRENSIÓN Y REGISTRO DE LAS LITERATURAS POPULARES DURANTE EL ÚLTIMO SIGLO

Luis Díaz Viana

Profesor de investigación *ad honorem* del CSIC

En memoria de María Cruz García de Enterría,
quien, generosamente, prologó en 1987 mi
primer libro dedicado a la literatura de cordel.

Tres prejuicios sobre la literatura de cordel y tres maneras de desmontarlos

Es un hecho que, especialmente en el ámbito hispánico o mejor ibérico, últimamente ha tenido lugar una importante transformación en lo que se refiere a la recopilación y estudios de la cultura popular. En virtud de ella, un cierto tipo de expresiones (identificadas con la literatura de cordel) han pasado de ser despreciadas u omitidas a adquirir un valor y suscitar curiosidad o atención, lo cual no obedece a una evolución inevitable ni al “modo natural” en que actuaría la realidad. Es como si determinadas innovaciones y la aparición de los repositorios y cartografías digitales de tales formas literarias constituyeran una razón suficiente para explicar lo sucedido. Y no es así. Sirva de muestra un ejemplo previo, ya que voy a plantear esta disertación en buena medida con base en mis propias experiencias: los fondos de la Imprenta Hernando (que se hallaban en la biblioteca del Instituto de Filología del CSIC) estaban fuera del catálogo y ubicación regulares,

prácticamente inencontrables para quien no perteneciera a dicho centro de investigación, cuando empezamos a trabajar sobre ellos —desde un equipo que dirigí— en el proyecto que originó los dos volúmenes de *Palabras para el pueblo* (2000-2001).

A veces da la sensación de que se olvida o no se reconoce suficiente, que este fundamental cambio de tendencia no hubiera sido posible sin la revisión teórica impulsada al respecto por una serie de autores y trabajos a partir de finales de los años sesenta, con el famoso trabajo de Julio Caro Baroja, titulado *Ensayo sobre la literatura de cordel* ([1969] 1988), a la cabeza. Sin ese empuje y reflexión profunda acerca tanto del concepto de lo popular como del propio concepto de cultura esa transformación no se hubiera producido. Porque de Agustín Durán a los Menéndez Pidal y otros seguidores del neotradicionalismo, pasando por Ferdinand Wolf y Conrado Hofmann, la concepción que ha pesado sobre una producción a la que se ha tachado de “vulgar” —y no “tradicional” ni “popular”— ha sido la misma. Era la que ya aquellos antólogos del romancero expresaron al referirse a los romances “viejos”, “populares y castellanos” como los únicos dignos de entrar en su colección; la cual ensalzaría, por cierto, Marcelino Menéndez Pelayo en su introducción de la reedición de la *Primavera y flor de romances* de dichos eruditos: “Los romances compuestos para un tal vulgo difieren (de los antiguos) no sólo por el lenguaje, giro de la frase, tono y las demás formas exteriores de los viejos populares, sino que difieren aún más por los asuntos, el espíritu, los sentimientos, las miras y las costumbres”.¹

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, pp. 39-40.

Durán, al menos, los recopiló: quienes vinieran después, ni eso hicieron. Los recopiladores de “romances tradicionales” muchas veces renunciarían a recoger versiones orales de las manifestaciones “vulgares” que, por serlo, no respondían al canon idealizado de lo “popular”.

Fue, pues, necesario desafiar los prejuicios que las élites venían arrastrando a lo largo de varios siglos a propósito de la literatura popular en general —y de la literatura difundida por pliegos sueltos en particular— para que las cosas cambiaran. Ya que las primeras aproximaciones eruditas a este campo heredarán los principales motivos y argumentos de aquéllas para, si no prohibir —que casi también—, al menos relegar o invisibilizar estas indeseables expresiones del pueblo.

Tres prejuicios podrían, sobre todo, identificarse —entre otros— como los más significativos que se han perpetuado hasta el día hoy: uno de índole ético y moral, aunque en su vertiente erudita se dirá que tiene que ver —aparentemente— con un aspecto meramente técnico —y no ético—, como es el de la transmisión; otro de carácter estético (el escaso o nulo valor e interés de la literatura popular no tradicional); y uno más de dimensión social, ya que sería para el que esta literatura es una expresión no propia del “noble pueblo campesino”, sino del “vulgo chillón de las ciudades” —por decirlo mediante la terminología Herder—, con su público fiel de chachas (criadas) y reclutas (quintos haciendo la “mili”), o sea, los menos favorecidos o más miserables.

Y veamos, a partir de aquí, cómo en este último medio siglo se ha ido desmontando el estigma que, basado en esos tres aspectos, pesaba en torno a la literatura popular transmitida por pliegos en España y otros países ibe-

roamericanos. Y, fundamentalmente, la deconstrucción del aparato crítico con que se justificaba el veto o desdén sobre ella lo realizaremos —también— en tres niveles.

Sobre el prejuicio ético: mostrando la importancia de la oral y de la oralización entre los copleros que difundían esta literatura

En lo que se refiere al prejuicio ético antes mencionado, empecemos por contestar la condena casi moral fundamentada en razones técnicas de transmisión o difusión. Como ya adelanté, lo haré desde mi propia experiencia, porque lo que encontré a finales de los años setenta en mis recopilaciones por tierras sorianas fue precisamente la memoria oral —pero también manuscrita e impresa— de aquellos relatos de homicidios cometidos por campesinos que tanto habían impresionado a Antonio Machado, los cuales motivaron algunos de sus más célebres versos sobre una Castilla cainita y el romance de “La tierra de Alvargonzález”.² Y, a juzgar por el rastro que todavía podía documentarse de las narraciones difundidas por los ciegos copleros, debería deducirse que éstos debían de haber sido agentes muy activos de “tradicionalidad” y no lo contrario, como enseñaba la ortodoxia tradicionalista.

Esa influencia, además, no habría “arrasado” (como afirmaban algunos) la vertiente más tradicional de ámbito familiar que era, hasta bien entrados los años ochenta, la única que cumplía los requisitos de tradición oral —rural, antigua y no escrita—; los mismos rasgos que exigían

² Antonio Machado, *Campos de Castilla*.

los cultivadores del neotradicionalismo a las composiciones que, siempre según sus criterios, valdría la pena recoger. Aunque los beneficiarios y transmisores de tales saberes distinguieran lo aprendido por una u otra vertiente, todo parecía indicar —de acuerdo con mi propia experiencia de campo— que, en el caso soriano, el romancero tenido por “vulgar” y que difundían los ciegos habría venido a incorporarse a los cauces de esos conocimientos a veces arcaicos sin gran ruptura ni trauma; como el hermano recién nacido que, aun acabando de llegar al mundo, pertenecería también a la misma familia.³ Y no como algo extraño.

La llamada literatura de cordel, muy extendida en el medio rural, si bien fuera también muy conocida (y casi único “alimento literario”) entre las capas más populares del entorno urbano desde cuyas imprentas muchas veces irradiaba, aparecía así como un fenómeno socialmente complejo en el que, muy a menudo, se entremezclaban hasta fundirse en algunos ejemplos lo oral y lo escrito, lo culto —o semiculto— y lo popular. Como ya había apuntado Julio Caro Baroja, no existía “un estudio claro y sintético respecto a la relación de la tradición oral con esta literatura”, pero en su opinión resultaba evidente que habían llegado a interferirse “más de una vez”.⁴

Por otro lado, la investigación académica en general habría ignorado premeditadamente esa mutua interinfluencia creativa de tradiciones a la que aludía Caro Baroja, pretendiendo casi siempre eludirla en razón de clasificaciones eruditas poco acordes con la realidad, desde

³ Luis Díaz Viana, *Romancero tradicional soriano*, vol. II, pp. 3-14.

⁴ Julio Caro Baroja, *Ensayos sobre la cultura popular española*, p. 48.

las que solía ejercerse una separación tan rotunda como artificiosa de lo que era “tradicional” (y sólo podía o debía serlo) y de la “ganga” despreciable de lo vulgar. Por el contrario, y según puede desprenderse de lo que hasta ahora queda dicho, no sólo lo tradicional, lo vulgar y lo popular se hibridan a menudo, sino que la misma oralidad, en cuanto vehículo y a veces fuente de creación que recorre e intercomunica todos estos territorios, se muestra en diferentes estadios y de distintas formas.

Recordemos sintéticamente las tres grandes categorías de la misma que ya señalara Paul Zumthor:⁵ 1) oralidad primaria o pura; 2) mixta o desarrollada entre lo escrito y lo oral; y 3) mediatizada, es decir, registrada por medios mecánicos. Y habremos de fijarnos, para completar el mapa (desde una perspectiva actual) en las nuevas maneras tecnológicas de difundir lo oral —como el internet y la digitalización— que han venido a terminar de volverlo y trastocarlo todo.

El sistemático olvido, cuando no prohibición, por parte de muchos recopiladores de romances postpidalianos respecto a la recogida de las versiones oralizadas de la literatura de cordel provocó la desidia respecto a unos procesos todavía vivos, aunque fuera en sus estertores últimos, que hoy no debe sino lamentarse, pues era mucho lo que aún podía documentarse sobre el fenómeno de difusión oral y en ocasiones verdadera “retradicionalización” de las composiciones difundidas por los copleros. Prueba de ello es no solamente la información que yo mismo recogería en tierras de Soria —desoyendo temerariamente las recomendaciones de algunos mentores— a finales

⁵ Paul Zumthor, *Introduction a la poésie orale*, pp. 36-37.

de los setenta y principios de los ochenta del pasado siglo, sino los jugosísimos detalles de interés que, a partir de entonces, otros investigadores, como José Luis Puerto, han podido acumular a propósito de las correrías de ciegos cantores por la Sierra de Francia y demás áreas tanto del sur salmantino como de la parte abulense de la sierra de Gredos:

En la memoria de las gentes serranas —señala este autor en un “presente etnográfico”— el deambular de los ciegos por los distintos pueblos está asociado con diversas tareas: se les vincula, por una parte, con una suerte de mendicidad (en realidad, más que dinero —que también, aunque escaso— se les daban alimentos); por otra, realizan el oficio, a su manera, de buhoneros (venden dedales, tijeras, hilos, y otras diversas baratijas); y son también, claro está, copleros: interpretan coplas y cantares, al tiempo que los llevan impresos en pliegos, estampados en un papel de calidad deleznable y casi siempre de algún color llamativo.⁶

Estos ciegos seguirían rutas más o menos fijas, año tras año, que, de acuerdo con mis datos recogidos en la provincia de Soria, coincidirían con fiestas, ferias y romerías de las distintas comarcas. Parece de sentido común, por otra parte, que estos “especialistas en la venta de palabras”, como los denominó Caro Baroja,⁷ siguieran el recorrido de los feriantes hasta confundirse con ellos. Lo mismo han hecho, hasta una época mucho más reciente, sus

⁶ José Luis Puerto, *Romances y cantares narrativos de tradición oral en la Sierra de Francia*, p. 31.

⁷ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, p. 47.

parientes próximos, aunque geográficamente lejanos, los vendedores de *folhetos* en Brasil, ofreciendo en las ferias campesinas poesía impresa junto a otros productos como ungüentos, juguetes y piezas de artesanía. Y así lo precisa quien ha estudiado, como Candace Slater, la literatura de cordel brasileña en todo su proceso aún vivo, comentando que estos cantores se turnaban para interpretar, a veces acompañados de un rústico violín o un típico guitarrón, relatos muy variados.⁸ Y dice la misma autora que —como seguramente también ocurrió en España— el de poeta, cantor e impresor pueden ser roles que coincidan en una misma persona o, quizá con más frecuencia, tratarse de tareas desarrolladas por individuos/as distintos/as:

Una vez su composición (la del *folheto*) está preparada, el poeta tiene tres opciones principales: puede vender su trabajo a un editor o un impresor que puede ser o no quien lo imprima; puede pagar la edición él mismo; o puede adquirir una prensa y empezar a publicar sus propias historias, así como las de otros escritores.⁹

Fuera cual fuera el tema, lo monstruoso y macabro serán asuntos que, como en los pliegos españoles, estarán muy presentes en los folletos de allí.

⁸ Candace Slater, *Stories on a String. The Brazilian Literatura de cordel*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

Sobre el prejuicio estético: hacia un mejor conocimiento de imprentas, fondos concretos y su proceso de difusión

En lo que toca al prejuicio estético mencionado, conviene desmentir el carácter vulgar, reaccionario y antitradicional que ha querido colgársele al género mediante un conocimiento más profundo del funcionamiento del fenómeno y de su proceso de difusión. Porque el hecho de que el pueblo reflejado en estos “papeles” no se corresponda con aquél, ruralizante e idealizado que esperaban encontrar los estudiosos impregnados de romanticismo tardío, no quiere decir que estas expresiones no sean genuinamente populares; no se hallen, en muchas ocasiones, oralizadas o tradicionalizadas; y, sobre todo, que no sean bellas de otro modo y merezcan, por ello, nuestra atención.

Si bien el pintoresco catálogo de las imprentas que más se dedicaron a proporcionar material para los ciegos copleros que los vendían por toda la Península no difiere mucho en su variedad y extravagancia de lo difundido por los cantores brasileños del mismo tipo de literatura, hay que hacer notar que la proporción de géneros que eran más demandados por su público debió de ir cambiando a lo largo del tiempo; y que, en el caso español, los crímenes fueron ocupando una posición preponderante, hasta el punto de que las composiciones cantadas y vendidas por aquéllos, especialmente si se trataba de narraciones en verso, acabarían identificándose con tales hechos lucuosos y a menudo truculentos. Así, José Gutiérrez Solana, interesante pintor y agudo observador de la realidad española de principios del siglo xx, situaba —en primer plano de la descripción que hace de los copleros— el asunto del crimen:

En España se explota mucho el romance callejero: no hay pueblo ni aldea que en día de romería no se canten las coplas de un crimen, las hazañas de un bandido, la vida y la muerte de un torero y hasta las calamidades públicas, las inundaciones, el hambre, guerras, terremotos y pestes. El romancero (o cantor de romances) empieza por invocar a los ciegos o a un cristo milagroso para que les sea testigo y les dé fuerza en esta empresa de relatar lo ocurrido. El estandarte en que aparecen pintadas estas escenas se encarga de completar la ilusión.¹⁰

De hecho, este mismo repertorio al que se refiere Gutiérrez Solana se halla perfectamente resumido en unas coplas que ya he reproducido en otros trabajos y que coinciden en no poco con los pliegos mexicanos:

Chicos, mozos y grandes,
venid todos a oír al coplero
que os trae el mejor relato
que se escribió en aquel tiempo.

No hay crimen que yo no cante
ni amor para mí secreto,
ni batalla, ni conquista,
ni cogida de torero,
todo en romances escrito,
para solaz y recreo
del que por su limosna
quiera oír al coplero.¹¹

¹⁰ José Gutiérrez Solana, *Obra literaria*, p. 224.

¹¹ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, pp. 5 y 89.

El peso de este subgénero de los crímenes, dependiendo de las épocas (aunque puede decirse que desde finales del siglo XIX hasta bien empezado el XX), es muy notable dentro del repertorio general de los copleos, hasta el punto de que el llamado “romance de ciego” quedará ya inextricablemente unido a ellos y a su actividad divulgadora de poesía popular. Tal característica, además, resulta aún mucho más patente al analizarse la producción de las imprentas locales y humildes. Pues nada despreciable parece la proporción del subgénero en catálogos muy ricos, como el de la imprenta madrileña de Hernando, que ya me ocupé de estudiar en su día, pero los crímenes copan casi todo el interés en los repertorios de imprentas sorianas y salmantinas de las que también pude tener noticia, así como las de Tejero en Soria o Casa Campos en Salamanca.¹²

Lo cierto es que los catálogos de las grandes imprentas, por así llamarlas, que producían masivamente pliegos para que fueran distribuidos por toda España e incluso en territorios americanos —donde algunas llegarían a tener despacho o quioscos de venta—, resultan mucho más amplios y variados que lo que publicaban talleres locales, generalmente centrándose en temas truculentos y en asesinatos cometidos en la misma provincia. La Imprenta Hernando, por ejemplo, que a su vez había adquirido e incorporado a su catálogo parte de los pliegos impresos de otras imprentas o casas famosas dedicadas a publicar literatura popular, como las de Marés o Minuesa, incluye en su repertorio composiciones en

¹² *Ibid.*, pp. 27 y 54-55.

prosa y verso, historias, romances y canciones, piezas dramáticas, aleluyas, etcétera.¹³

El caso es que la identificación autor-cantor, que favorecería la constatación a pie de calle de qué temáticas eran las más esperadas y mejor recibidas por su audiencia, debe de haberse producido especialmente en el ámbito de las ciudades pequeñas y los reductos rurales apartados; y que ese desequilibrio o descompensación en los repertorios a favor del relato de los sucedidos luctuosos parece siempre más evidente en las imprentas que trabajaban para tales medios y no así en las que vendían todo tipo de géneros para un público muy variado. Sin embargo, ello no obsta para que —como sucede en algún pliego de la imprenta soriana de los Tejero— el cantor que lo difundiera declare no ser el autor de aquello que va a distribuir, además de expresar que con dicho papel, más que vender poesía (en un sentido estricto), pide limosna con los versos como pretexto:

Soy un pobre ciego,
como podéis ver,
y sin caridad
no puedo comer.
Un amigo mío
todo esto escribió
para que yo coma
me lo regaló.¹⁴

¹³ Luis Díaz Viana, *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, pp. 447-486.

¹⁴ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, p. 48.

Igualmente, José Luis Puerto ha transcrito testimonios orales que confirman las penurias de un oficio rayando con la miseria:

Y yo, como soy un ciego
y no puedo trabajar,
me dedico a vender coplas
para así ganar el pan.¹⁵

Lo que sí desmiente este conocimiento de los repertorios y de su performance es la visión de los copleros como meros distribuidores de material dirigido o fomentado por élites políticas y eclesiásticas.

Sobre el prejuicio social o el complejo proceso de creación y difusión de un romance de ciego: la oralización de lo escrito e impreso

El prejuicio social viene tanto del cliché sobre el público que consumía esta literatura como de la zarrapastrosa apariencia y mísera condición de los copleros que la difundían. Sin embargo, el momento en que estos míseros juglares, más cerca por lo general de comportarse en cuanto pedigüños que de actuar a modo de gestores de un negocio, difundían los pliegos sobre crímenes venía a constituir el punto culminante de un proceso no tan simple como cabría pensar. Porque ahí radicaba el nudo de su actividad y la clave de un papel que no dejaba de ser renovador y creativo: combinando, actualizando o recomponiendo viejos romances.

¹⁵ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 32.

Se necesitaba, en primer lugar, haber impreso el pliego de un poema cuya invención —según ya quedó dicho— podía deberse a distintos tipos de autor: el propio cantor o difusor, amigos y conocidos de él o personas ajenas, incluso escritores en ciernes que se ganaban así sus primeros emolumentos, como explicaría Julio Nombela;¹⁶ que después se produjera ese instante crucial (y con frecuencia aguardado con expectación por un público ávido de noticias) en que el coplero mediante el canto, recitación o incluso ayudándose de un cartelón pintado en que se reflejaba la historia transmitía el contenido del papel; por último —y según acabamos de comprobar también por los testimonios citados— el pliego se vendía o era objeto de trueque, de manera que el ciego, de no conseguir monedas, al menos sí lograba algo que comer o beber.

Pero seguramente es la segunda fase descrita la que presenta un mayor interés, pues el instante de transmisión del papel distaba bastante de ser una interpretación o espectáculo convencional, tal como lo entendemos hoy. Y ofrecía, además, muy diversas formas.

En su performance frente a una audiencia, ya respetable por lo numerosa, el coplero podría combinar las estrategias y trucos del oficio, de los cuales nos han restado vestigios en los propios textos: así, cuando en ellos aparecen referencias a leer o cantar y “oirán” o “verán”. Porque se cantaba, recitaba o leía directamente el pliego, pero también se señalaba a la plana, a la portada del pliego, a las viñetas del cartel en que se narraba el suceso en cuestión.

La misma denominación de literatura de cordel que se ha venido utilizando en español no define un género

¹⁶ Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, p. 552.

literario —aunque el llamado romance de ciego sí pueda resultar, por ejemplo, reconocible respecto a otros tipos de balada próximos a él—, sino a la manera en que los pliegos, cuadernos o librillos se exhibían para su venta: abiertos y colgados de un cordel por “la doblez principal” o pendientes de una pinza (como es sabido); aunque también tal nombre puede referirse al modo en que dichos productos eran transportados por quienes los difundían; y de ahí que, en francés, quedaran englobados bajo el rótulo de *litterature de colportage*.¹⁷

Como el material con el que se comerciaba incluía diversos formatos, que iban de la hoja volandera o medio pliego al libro pequeño, pasando por los folletos y adoptando el papel en sí todos los modos posibles de ser plegado (en dos, en cuarta u octava), precisa Aguilar Piñal por qué los ciegos lo llevaban colgando del cuello o, más bien, del hombro: “Cuando el volumen del negocio no propiciaba estos tenderetes callejeros, los ciegos llevaban los pliegos colgando del hombro, en un talego o zurrón”.¹⁸

Es a partir del momento en que se transmite el pliego (llegara a venderse o no) cuando el fenómeno de difusión de la literatura de cordel se vuelve aún más complejo. Prevalece su carácter doble o *entre deux* de “género suelto de especial ecología material y oral”:¹⁹ así, cuando el proceso se realizaba de la forma completa —o en todas sus posibles fases— que antes he señalado, se desarrollaba enton-

¹⁷ Luis Díaz Viana (ed.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, pp. 24-25.

¹⁸ Francisco Aguilar Piñal, “Poesía popular en pliegos sueltos”, en: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, t. IV, pp. 173-183.

¹⁹ Jean-François Botrel, “El género de cordel”, en: Luis Díaz Viana (ed.), *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, t. 1, p. 49.

ces la divulgación de esta literatura entre lo oral y lo escrito. Pero no sería, andando el tiempo, el único modo de transmitirse: recoge Julio Caro Baroja algunos recuerdos de infancia (correspondientes a los años veinte del siglo xx) en que describe tanto haber escuchado cantar a ciegos copleros —e incluso a una mujer acompañándose de una guitarra— en el ángulo de la madrileña Plaza de España con la calle Princesa, como acompañar a su tío Pío a comprar directamente pliegos en un tenderete próximo o visitar librerías de viejo.²⁰

Porque parece poco discutible que, aunque ello no haya sido siempre suficientemente tenido en cuenta, la literatura de cordel atravesó, a lo largo de sus muchos siglos de existencia, por transformaciones no desdeñables que afectaron (de acuerdo con las distintas épocas) a las formas más utilizadas para su transmisión, a su temática, a los subgéneros mayormente cultivados en cada momento, etcétera. No obstante, la posibilidad o apertura a su oralización viene de antiguo y se mantuvo, si no en todos los casos o circunstancias, sí hasta prácticamente las épocas más tardías. Es decir, desde que los pliegos empiezan a imprimirse en el siglo xvi hasta que las últimas imprentas que se consagran a su cultivo, rozando ya mediados del siglo pasado, cesen en su producción por completo. Muy pronto el pliego se leyó para uno y para otros, en voz baja o para sí, se cantó o se recitó, y de todo ello dan testimonio textos tan vetustos y ya clásicos como el de *La vida de Estebanillo González* o *La vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, donde el protagonista explica que halló “unas co-

²⁰ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 23-24.

plas viejas que, a medio tono, como las iba leyendo, las iba cantando”.²¹

En un tiempo tan temprano como lo es aquella época, aparece una literatura que se entiende dirigida al vulgo, a una audiencia que, según se dice en *La vida de Estebanillo González*, adquiere masivamente las coplas de un ciego, a la vez autor y cantor, cuya performance ha sido descrita anteriormente como desastrosa, marchándose no obstante “los oyentes encoplados y gustosos”.²²

A este respecto ha puntualizado María Cruz García de Enterría lo prontamente que debió de producirse una separación entre gustos y estéticas que no hizo sino crecer con el tiempo:

El divorcio entre el “gusto oficial” teorizante y teórico, y el gusto popular, reflejo del divorcio entre las clases altas y bajas o pueblo, es algo que se anuncia claramente a finales del siglo XVII, y llega a su cenit en el XVIII; la literatura de cordel es uno de los elementos o material de estudio que mejor puede servirnos para conocer, en su complejidad, este fenómeno.²³

Volviendo al asunto de la oralización e incluso tradicionalización —casi siempre negada— de esta literatura, hay que precisar que, a partir del instante en que el ciego coplero transmitía mediante el canto sus poemas, estos dejaban de pertenecerle —si es que le habían perte-

²¹ Mateo Alemán, *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, parte I, libro II, cap. IV, p. 136.

²² *Ibid.*, p. 85.

²³ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 48.

necido de alguna manera— y eran ya personas anónimas quienes los transmitían a otros. En muchas ocasiones, las coplas —como sabemos ahora también por testimonios salmantinos— eran compradas por “varias mozas amigas que ponían ‘dos perras ca una’ [...] y con la letra adquirida, ‘ya se cogía la toná, como ellos (los ciegos) las cantaban’”.²⁴ Pero ya yo mismo consigné informaciones de cómo en tierras de Soria algunas personas habían seguido a los ciegos hasta aprenderse las letras y las tonadas de la copla para no tener que pagarlas; pudiendo luego incluso reproducirlas en otros ámbitos a su vez y, así, ganarse algún jornal o, al menos, el pan.²⁵

Entre mis informantes sorianas, me encontré con casos que constituían un total desmentido a los planteamientos de algunos estudiosos del romancero: pude, así, comprobar que, lejos de no mezclarse unas y otras vertientes de transmisión, la misma persona cantaba relatos de crímenes de principios del siglo xx con idéntica melodía a la que empleaba para transmitir el romance tradicional de “Blancaflor y Filomena”.²⁶ Por otro lado, los postreros romances de ciego que (oralmente o en forma manuscrita e impresa) recogí en los pueblos sorianos, traspasaban en algún ejemplo —como el del “Crimen de Ribarroja”— los años cincuenta del pasado siglo y permanecían vivos en la memoria de transmisores todavía jóvenes.²⁷ Hubo

²⁴ José Luis Puerto, *Romances y cantares narrativos de tradición oral en la Sierra de Francia*, p. 31.

²⁵ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, p. 33.

²⁶ Luis Díaz Viana, *Romancero tradicional soriano*, vol. 11, pp. 231-237.

²⁷ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, p. 45.

otras composiciones del mismo género de las que también tuve noticia, como las del “Crimen de Valdenarros” o el “Crimen de Duruelo”, y las cuales llegué a recopilar en versiones más o menos fragmentarias, si bien de ellas no encontraría rastro publicado en los ejemplares de la Imprenta de Tejero y Sobrino de V. Tejero a la que ya me he referido.

Entre los pliegos de ésta, por cierto, figuraba otra narración de enorme interés, por lo que ahora voy a explicar, que, bajo el título de “Horrible fraticidio”, daba cuenta del homicidio perpetrado en la localidad soriana de Cerbón en 1907. Se trataba de un relato, no de un poema, extraído, a lo que se ve, directamente de uno de los periódicos locales, *El Avisador Numantino*, pero troceando la noticia al modo de un romance de ciego y adoptándola al formato de la literatura de cordel. Confirma tal hallazgo la opinión, expresada por autores como Botrel, de que, entre las estrategias de la misma, jugaba un papel de cierta importancia el procurar que “el producto tuviera la misma apariencia editorial”,²⁸ por dispares que fueran las fuentes o los asuntos; de forma que los productos resultaran identificables por el consumidor, haciendo los editores que fuera reconocible, ya en los siglos XVII-XVIII, esa determinada codificación del género.²⁹

En otro texto, he estudiado en detalle la repercusión que alcanzó el crimen de Duruelo cometido en la persona de Gregoria de Miguel y el debate que en 1911 provocó, a propósito del acusado de su asesinato, en la prensa soriana

²⁸ Jean-François Botrel, *op. cit.*, p. 49.

²⁹ María Ángeles García Collado, *Los libros de cordel en el siglo ilustrado. Un capítulo para la historia literaria de la España moderna*.

del momento entre publicaciones de signo ideológico contrario como eran *La Verdad* y *El Avisador Numantino*.³⁰ Respecto al cantor —no podemos saber si autor también— que difundió el romance sobre este suceso, dispongo de la información que me fue comunicada a principios de los años ochenta por gentes de Duruelo y Covalada: un ciego cople-ro, acompañado de una joven muy morena, posiblemente su hija, que recorría los pueblos de la zona vendiendo pliegos y ayudándose de un instrumento que, por las descripciones, podría tratarse de una zanfona. El retrato coincide con el que otros informantes me harían por entonces del coplero que les había cantado diversas historias de la Guerra de África en Almajano. Una de ellas, por cierto, consistía en una actualización (como “Cuplés de la niña/ que capturaron los moros/ en los riscos de Melilla”) del viejo y cono-cidísimo romance de “Don Bueso y su hermana cautiva”.³¹

En cosa de medio siglo, esos poemas que hablaban de sucedidos de las guerras de África o Cuba, y que en realidad tomaban pie, actualizándolos, en los versos de romances tan antiguos como el ya comentado de “Don Bueso” o el de “La boda estorbada”,³² llegaron a cobrar una existencia múltiple. Sus historias continuaron viviendo por otros tantos años, en variantes y versiones, del mismo modo que lo había venido haciendo la poesía y música consideradas por algunos estudiosos como tradicionales; y, a menudo, en boca de los mismos transmisores.

³⁰ Luis Díaz Viana, “Bajo ‘la sombra de Caín’ (o todo lo que puede contar un romance de ciego): literatura de cordel postrera y oralidad”, pp. 56-86.

³¹ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, p. 49.

³² Luis Díaz Viana, *Romancero tradicional soriano*, vol. II, pp. 225-228.

Las melodías procedían en ocasiones de antiquísimas monodias, pero también se tomaban a veces de canciones de moda, como cuplés, habaneras o boleros y, de hecho, especialmente en los últimos tiempos del género, los relatos de crímenes conviven en los mismos frágiles papeles de colores verdes, anaranjados y amarillos con las letras de lo que cantaban artistas de moda. Sin embargo, la oralización de tales temas fue en algunos casos tan completa y feliz que determinadas composiciones dignas de ser consideradas como tradicionalizadas, si no tradicionales, por los recopiladores más exigentes, no tuvieron procedencia ni avatares muy distintos a los de otros romances de ciego. Pliegos hubo de asuntos como el de “La maldición de la madre”, romance más conocido como “Los mozos de Monleón”, y el de “García y Galán” sobre los fusilamientos tras la sublevación de Jaca en 1930:

¿Dónde vas Alfonso XIII,
con chistera y sin gabán?
Voy a ver la sepultura
que tengo en el Escorial.
Bien merecida la tienes
por fusilar a Galán.

¿Quiénes son esas señoras
que tan enlutadas van?
Son la mujer de García
y la novia de Galán.
García tenía una niña
que apenas sabía hablar;
va gritando por las calles
¡que viva la libertad!³³

³³ Luis Díaz Viana, *Romancero tradicional soriano*, vol. 1, pp. 115-119.

Conclusiones

Hay quienes han apuntado a un aspecto material innegable, el cual es el de la calidad cada vez peor de ese papel, de colores chillones, en que la literatura de cordel se asentaba, a lo largo de los agónicos años de su supervivencia hasta frisar la década de los sesenta del siglo pasado, como causa fundamental de la escasa conservación de aquellos pliegos de desgracias y crímenes (o fusilamientos) más postreros —no olvidemos el éxito de romances de ciego dedicados a “mártires republicanos”, como Mariana Pineda, o los ya mentados García y Galán. Pero no fue esa la única razón: la gran difusión que la literatura de cordel obtenía entre el vulgo despertaría pronto el recelo de élites y eruditos por los prejuicios de clase que ya señalé.

El género acabaría divulgando los asesinatos más espantosos, pero sus comienzos también eran sombríos: constituyó una costumbre, ya documentada desde el siglo XVI, que los ciegos gozaran del privilegio de recibir las confesiones hechas a la justicia por los criminales condenados a muerte, de manera que pudieran así versificarlas e imprimirlas para público escarmiento. Y todo ello no es ajeno, seguramente, a que los estudiosos e intelectuales quienes se ocuparon de lo popular negaran por mucho tiempo el mero derecho a la existencia de la literatura de cordel, ocultando, por ejemplo, la realidad de su reciente oralización, llevados como estaban por “una concepción aristocrática de la cultura”.³⁴

Fueron pocos, aunque muy destacados, aquellos escritores que, como Baroja, Valle-Inclán o el propio García

³⁴ Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, p. xii.

Lorca, supieron descubrir en su manifestación cosa distinta que el “cenagal de corrupción” hallado (entre otros muchos sabios) por Agustín Durán en ese material que servía de alimento al “vulgo alucinado”.³⁵ Habría que esperar al total fallecimiento del género para que las élites descubrieran “la belleza de lo muerto” de la que tan ciertamente había hablado De Certeau a propósito de la desaparición, tras decretarse su prohibición y aniquilamiento, de la literatura de cordel en Francia.³⁶

Lo más grave es que, bajo tales prejuicios eruditos, lo que yacía era una negación y ocultamiento, aún más graves, de lo que el pueblo (francés o español) creaba, se transmitía y gustaba: o peor, el temor a lo que ese pueblo pudiera ser en vez de lo que se quería que fuera. Pero este error de juicio o conjunto de prejuicios en lo moral, social y estético resultaba garrafal, para tratarse de grupúsculos tan doctos, pues el fenómeno era mucho más transcultural de lo que se suponía: la literatura de cordel nos muestra cómo se ha gestado y difundido una parte fundamental —y común— de las culturas de Europa, combinando tradiciones diversas, al margen de lo establecido por las clases dominantes, más allá del gusto dictado por ellas y de las corrientes estilísticas o las cronologías reconocidas por la propia historia del arte.

Esta poética despreciada por muchos, pero muy identificable por todos en su modalidad de romance de ciego, resultó enormemente eficaz para narrar y dar noticia

³⁵ Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, vol. 1, p. XXXI.

³⁶ Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel, “La belleza de lo muerto: Nisard”, en: *La cultura en plural*, pp. 47-70.

de los más terribles crímenes: como advertencia, como ejemplo, como muestra de las atrocidades humanas. Precedió en Europa y, después, en la mayoría de los países americanos donde anidó, a la prensa sensacionalista e incluso convivió con ella en sus inicios; se adelantó al auge de las leyendas urbanas y, en su aporte audiovisual (que combinaba literatura, música e imágenes) fue cine antes del cine, adentrándose, a través de arcaicas ruinas, en el mundo fragmentario y caótico que caracterizaría a la sobremodernidad.

El aspecto más social o clasista hacia tales manifestaciones populares se explica porque constituían el arte de aquellos a quienes se les negaba el arte, la literatura de los que no parecían gozar del derecho a tenerla; estas creaciones fueron belleza, horror y mueca —más que sonrisa— con la que se nutrieron durante siglos y siglos en la mayoría de los países europeos, para su escaso solaz, los más pobres y desheredados.

Referencias

- AGUILAR Piñal, Francisco (1972). *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: Cuadernos Bibliográficos, CSIC.
- ____ (1980). “Poesía popular en pliegos sueltos”, en: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Orgaz, t. IV, pp. 173-183.
- ALEMÁN, Mateo (1736). *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*. Amberes: Viuda de H. Verdussen.
- ANÓNIMO (¿Gabriel de la Vega?), [1646] (1968). *La vida (y hechos) de Estebanillo González*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe.

- BOTREL, Jean-François (2000). "El género de cordel", en: L. Díaz Viana (ed.), *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), t. I, pp. 41-69.
- CARO Baroja, Julio (1971). *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid: Dosbe.
- _____ [1969] (1988). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- DE CERTEAU, Michel, Dominique Julia y Jacques Revel (1999). "La belleza de lo muerto: Nisard", en: *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 47-70.
- DÍAZ Viana, Luis (1983). *Romancero tradicional soriano*. 2 vols. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- _____ (1987). *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- _____ (ed.) (2000). *Palabras para el pueblo*, vol. I, *Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- _____ (ed.) (2001). *Palabras para el pueblo*, vol. II, *La colección de pliegos del CSIC. Fondos de la Imprenta Hernando*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- _____ (2012). "Bajo 'la sombra de Caín' (o todo lo que puede contar un romance de ciego): literatura de cordel postre-ra y oralidad". *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, núm. 21, pp. 56-86.
- DURÁN, Agustín (1945). *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, vol. I. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles (BAE).
- GARCÍA Collado, María Ángeles (1997). *Los libros de cordel en el siglo ilustrado. Un capítulo para la historia literaria de la España moderna*, tesis doctoral: Universidad del País Vasco.

- GARCÍA de Enterría, María Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ Solana, José (1961). *Obra literaria*. Madrid: Taurus.
- MACHADO, Antonio (1912). *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino (1945). *Antología de poetas líricos castellanos*, vols. XXII-XXV. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- NOMBELA, Julio (1976). *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Tebas.
- PUERTO, José Luis (2016). *Romances y cantares narrativos de tradición oral en la Sierra de Francia*. Salamanca: Instituto de las Identidades / Diputación de Salamanca.
- SLATER, Candace (1982). *Stories on a String. The Brazilian Literatura de Cordel*. Berkeley: University of California Press.
- ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction a la poésie orale*. París: Editions du Seuil.

EL ROMANCIERO DESDE LA VOZ AL PAPEL Y A LA WEB: ¿UN NUEVO RENACER DEL GÉNERO?

Gloria Chicote
IdIHCS (Conicet/UNLP)

En el principio era un romance...

El romancero es un género predominantemente oral, tanto en su génesis como en su difusión, pero, paradójicamente, su historia comienza con las primeras documentaciones escritas que nos llegan de los registros del siglo xv. La crítica ha consignado como primer romance el de “La dama y el pastor”,¹ puesto por escrito por el estudiante mallorquí Jaume de Olesa en 1421 entre las anotaciones realizadas en un cuaderno durante su estancia en la ciudad de Florencia.²

¹ Así lo recoge Ezio Levi, en “El romance florentino de Jaume de Olesa”, pp.134-160:

Gentil dona, gentil dona, dona del bell parasser,
Los pes tingo en la verdura, esperando este plaser.
Por hi passa l'escudero, mesurado et cortés,
4 Les paraules que me dixo, todes eren d' emorés:
—Thate, escudero, este coerpo, este corpo a tu plaser,
Les tetilles agudilles, qu'el brial quera fender.
Allí dixo l'escudero: —No es hora de tender,
8 La muller tingo fermosa, figes he de mantener,
Al ganado en la sierra, que se me va a perder,
Els perros en les cadenes, que no tienen qué comer.
—Allá vages, mal villano, Dieus te quera mal fesar,
12 Por un poco de mal ganado, dexes coerpo de plaser.

² Unos años después, alrededor de 1450, también nos llega una documentación procedente de un contexto lingüístico no castellano: un gallego, Juan Rodríguez del Padrón, transcribe tres romances (“Rosafiorida”, “Infante Arnaldos” y “La hija del rey de Francia”) junto con otras obras de su propia invención conservadas

Me detendré en este primer registro, sólo a modo de ejemplo, porque considero que en él se pueden detectar en forma concentrada distintos componentes de carácter heterogéneo que lo convierten en ejemplo paradigmático del género y de su posterior evolución. En primer lugar, este “primer” romance constituye solamente la primera fijación escrita de un género que ya había recorrido al menos una centuria de oralidad tal como nos consta por registros indirectos de preceptivas literarias y poemas.³ En segundo lugar este primer vestigio del romancero cano-nizado como castellano no procede de esa área de dispersión lingüística, ya que está compuesto en una lengua diferente, en una versión híbrida con influencia del catalán que denota un evidente proceso de oralidad previo. En una mirada prospectiva, también podemos señalar que este primer texto que asoma en el siglo xv fija un tema que tiene una extendida vida tradicional en todas las ramas europeas y americanas del romancero de los siglos

en el *Cancionero de Londres*. Cf. Hugo A. Rennert, “Der Spanische Cancionero Des Brit. Museums (Ms. Add. 10.431). Mit Einleitung Und Anmerkungen Zum Erstenmal Herausgegeben”, pp. 1-176.

³ Contemporáneamente a estas primeras documentaciones de poemas, la referencia al romancero aparece acallada en Castilla, tal vez por los comentarios adversos que recibe desde la preceptiva literaria y la poesía: la conocida *Carta* del Marqués de Santillana y los versos del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena (1979) dan prueba de ello. En esta primera época el romance parece excluido del ambiente cortés. Los hombres de letras no lo reconocen dentro de sus intereses estéticos, aunque testimonian, a través de comentarios adversos, el proceso de transmisión oral que se está produciendo en el contexto sociocultural. Son mencionados como poemas cantados por “rústicos” y “gente de baja y servil condición”, aunque confrontando estas afirmaciones con los elaborados textos que se fijarán en los años siguientes. Es pertinente adherir a la tesis de Menéndez Pidal y considerar que el romance ya estaba adentrándose en un ambiente caballeresco, culto, aunque no cortesano, con fines de recreación en una etapa oral-musical (Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispano, portugués, americano y sefardí. Teoría e historia*, cap. x1).

siguientes, a través de versiones documentadas de ambos lados del Atlántico,⁴ que ofrecen modelos y antimodelos literarios en diálogo explícito con la literatura “letrada”. En las primeras versiones de nuestro poema, la dama representa un orden social superior, pero también proclive a la corrupción, hasta llegar en algunos casos a ser identificada con el diablo; el pastor se representa como buen salvaje, pero también rústico tonto que deja pasar los ofrecimientos de la dama. Los protagonistas de esta historia de seducción son esencialmente ecos resignificados de *pastourelles*, serranas y rústicos, que entretienen sus historias de amor, sexo y ultramundo en distintas expresiones de la literatura medieval y renacentista.⁵

⁴ Esta versión chilena (cf. Germán Orduna, *Selección de romances viejos de España y de América*) da cuenta de las transformaciones operadas por los distintos contextos de producción:

- Pastor, que estás en la sierra de amores tan retirado,
yo quisiera preguntarte si tú quieres ser casado.
—Yo no quiero ser casado, contesta el villano vil,
4 tengo el ganado en la sierra, y adiós, que me quiero ir.
—Porque estas acostumbrado a comer galleta gruesa,
si te casaras conmigo, comieras pan de cerveza.
—No quiero pan de cerveza, contesta el villano vil,
8 tengo el ganado en la sierra, y adiós, que me quiero ir.
—Porque estás acostumbrado a ponerte chamarretas,
si te casaras conmigo, te pusieras camisetas.
—No quiero tus camisetas, contesta el villano vil,
12 tengo el ganado en la sierra, y adiós, que me quiero ir.
—Si te casaras conmigo, mi padre te diera un coche,
para que me vengas a visitar los sábados en la noche.
—No quiero ninguna cosa, contesta el villano vil,
16 ni prenda tan amorosa necesito para mí.
Cogollo: La señorita Fulana no se fíe del pastor,
porque criados en el campo, no saben lo que es amor.

⁵ Véase, por ejemplo, la utilización paródica de las *pastourelles* en el episodio de las serranas en el *Libro del buen amor* de Juan Ruiz.

El contexto del registro también ilumina especificidades de la difusión del género: el estudiante del siglo xv anota un poema, en realidad una canción de moda, con el propósito de memorizarla y cantarla, seguramente acompañado por un instrumento de cuerdas. Esta observación nos introduce a la voz del poema, esa gran ausente en los estudios diacrónicos de oralidad. En su artículo clásico sobre el tema, Alan Deyermond menciona esa presencia que no puede recuperarse totalmente a través de la “ausencia presente” que denominamos texto.⁶ De un lado el estatus inevitablemente escrito de la oralidad medieval parece indicar la pertinencia de una aproximación textualista. Del otro lado, el protagonismo de la voz en la literatura medieval deconstruye los límites establecidos posteriormente entre “alta” y “baja” cultura que se sedimentaron en la modernidad y llegan hasta el siglo xx. Todos los textos vernáculos medievales hasta el siglo xv son meras marcas de una existencia que era normalmente vocalizada,⁷ ya que, o bien procedían de un circuito oral, o bien se escribían para ser oídos. A partir de esta apreciación cobran importancia los abordajes que privilegian el recuerdo de la performance, opuesta al texto con sus virtualidades, intención y recepción individualizadas. Estas aproximaciones resaltan la inevitabilidad de poder acceder a la voz a través de la escritura, en lo que se denominan textos mixtos.⁸ El análisis se complejiza cuando no sólo

⁶ Alan Deyermond, “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”, pp. 21-32.

⁷ Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*.

⁸ El tema es retomado por Margit Frenk en su libro *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, en referencia a la polisemia de los verbos oír, leer y escuchar en el Siglo de Oro español, en un momento de tensión por la circula-

nos limitamos a enfocarlo desde una perspectiva histórico-literaria, sino que conjuntamente lo hacemos intersectar con las transformaciones socioculturales producto de migraciones y con los movimientos transnacionales que permiten comprender la vida en variantes del género.

Por último, también debemos considerar los distintos soportes materiales que transita el romancero a lo largo de la historia en forma no lineal sino concéntrica, circular o rizomática: el recorrido desde la voz al papel, desde el manuscrito a la imprenta, la vuelta a la oralización a través de su difusión en los medios de comunicación masiva tales como la discografía, la radio, el cine o la televisión, y, en las últimas décadas, su presencia en el universo digital. Todo este constructo, asimismo, permite reflexionar sobre la centralidad de los archivos tanto en la difusión como en el estudio del género, ya sea que nos refiramos a mnemotecas,⁹ a bibliotecas que almacenan documentaciones lingüísticas, iconográficas y pautaciones musicales, a archivos sonoros, y/o al fascinante mundo del archivo siempre en movimiento de la web, en el cual nuestro “primer” romance tiene un lugar en la maravillosa versión cantada que nos proporciona Joaquín Díaz.¹⁰

El romance de “La dama y el pastor” se torna entonces un punto de partida adecuado para ejemplificar esta compleja interacción de lenguas, géneros y tradiciones consti-

ción oralizada de la lírica y su fijación escrita (manuscrita) e impresa, y la tensión también entre lectura con los ojos o con la boca, como gran disputa intelectual.

⁹ Concepto desarrollado por Jean-François Botrel en “De la mnemoteca a la biblioteca del pueblo”, en: Florencia Calvo y Gloria B. Chicote (comps.), *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, pp. 643-656.

¹⁰ Joaquín Díaz, “Romance de la dama y el pastor”, en: <<https://youtu.be/gBm-NLRmCC7A>>.

tutivas del romancero que ocupa un lugar particularmente original dentro de la historia de las literaturas española y latinoamericana. En tres aspectos se trata de un fenómeno amplio: su desarrollo en el tiempo (desde la Edad Media hasta nuestros días), su crecimiento espacial (en casi todas las regiones de habla hispana) y su penetración en diversos ámbitos de la cultura, que le otorgan la característica específica de interrelacionar la poesía tradicional con la poesía de arte; la lírica y la narrativa, con el teatro y la música.

La eterna agonía del romancero

Constituye un intento estéril aprehender el romancero e inscribirlo en una tradición específica, ya que a lo largo de la historia de la cultura, desde las primeras documentaciones medievales hasta sus contextualizaciones contemporáneas, se esfuma mimetizándose y metamorfoseándose en diferentes tradiciones poéticas. Por esta razón considero necesario efectuar una apretada síntesis del estado actual de los estudios romancísticos para poder situarlos en punto de partida imprescindible para esbozar algunas consideraciones prospectivas.¹¹

La presencia del romance en la literatura española, como también la profusión de sus límites, se remonta a los editores del siglo XVI. A ellos debemos las primeras fijaciones escritas de los romances procedentes del universo oral y, paralelamente, la instauración de una tradición escrita de romances eruditos, compuestos por letrados. Estos romances eruditos, recogidos en los cancioneros

¹¹ Para un desarrollo más exhaustivo, cf. Gloria Chicote, *Romancero*.

palaciegos, inician una veta romanceril cultivada en todas las épocas por poetas de lengua española hasta nuestros días. A partir de entonces, romances viejos procedentes de la oralidad, romances nuevos surgidos de la pluma de poetas letrados y romances facticios que constituyen reelaboraciones letradas de las diversas tradiciones, otorgan al romancero una falsa unidad que se transmite sin interrupción desde los arcanos de la oralidad y los editores antiguos hasta los eruditos modernos. De este modo se instaló en el objeto, y en la bibliografía crítica a él referida, una heterogeneidad intrínseca que dificultó los abordajes de los estudiosos desde los iniciados en el siglo XIX hasta los continuados en el siglo XX.¹² En la segunda mitad del siglo XX los estudios no contribuyeron a otorgar unidad al objeto de estudio, sino que, en relación directa con las teorías de la oralidad, el fenómeno romancero se dividió en dos grandes tradiciones: la antigua, que estudiaba los romances puestos por escrito entre los siglos XV y XVIII, y la tradición moderna, referida a los romances documentados en la dimensión oral de los siglos XIX y XX.¹³

Esta pervivencia a través de siete siglos de oralidad y fijaciones textuales intermitentes fue posible debido al funcionamiento de movilidad de significados y signi-

¹² A pesar de los intentos de reconstrucción que desde el siglo XIX emprendieron los filólogos alemanes, difundió Marcelino Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*, vols. XXII-XXV) y continuaron sin rupturas las extensas obras de Ramón Menéndez Pidal (*Romancero hispánico (hispano, portugués, americano y sefardí. Teoría e historia*, 2 vols.) y Antonio Rodríguez Moñino (*Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*)).

¹³ Diego Catalán et al., CGR. *Catálogo general del Romancero*, 3 tt.; Diego Catalán, "El campo del romancero. Presente y futuro", en: *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz 1987; del mismo autor, *El archivo del romancero, patrimonio de la humanidad*.

ficantes que los estudios sobre el “lenguaje” romancístico han puesto de manifiesto. Los romances, enunciados sumamente estructurados debido a los límites impuestos por la medida del verso y la asonancia, se expresan en textos ordenados, unificados y delimitados, con un agregado de cohesión y coherencia al mensaje, pero a su vez esta estructura poética facilita la movilidad en bloque de estas estructuras. Esta dualidad de permanencia y cambio ha posibilitado una readaptación del género y ha determinado su empleo constante para llevar a cabo narraciones (ya sean históricas o ficcionales), en diferentes procesos de divulgación de la cultura.¹⁴

Asimismo, la concepción del romancero como un género abierto, capaz de recibir elementos de distintos tiempos, espacios y ámbitos, junto con la facultad de ser abordado por una pluralidad de saberes, desde la literatura y el folklore, hasta la historiografía medieval y renacentista, la antropología cultural, la semiótica, la musicología comparada y la sociología rural, determinan la variada procedencia de los estudios que lo indagan y contribuyen a engrosar tanto el volumen como la eclecticidad del acervo crítico. Esta pluralidad de enfoques es “pertinente a la cabal comprensión de unos poemas que distan mucho de la sencillez que en ocasiones se les atribuyó”.¹⁵ A partir del

¹⁴ Partiendo de las consideraciones de Tzvetan Todorov en “El origen de los géneros”, en: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), *Teoría de los géneros literarios*, pp. 31-48, referidas a la función de los géneros literarios, es posible afirmar que la vitalidad del romancero puede entenderse en la medida en que funciona como horizonte de expectativas para los receptores y como modelo de composición para los emisores del mensaje.

¹⁵ Jesús Antonio Cid, “Diego Catalán: de los campos del Romancero al olivar de Chamartín”, p. 111.

trazado de una línea histórica de análisis críticos, es posible afirmar que el estudio del romancero hispánico llegó al fin del siglo xx con elocuentes signos de vitalidad, pero también con síntomas de disgregación preocupantes. Estamos en un punto en el que parecería que ya todo ha sido dicho, en primer lugar, por las obras canónicas de Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino y, después, por la ímproba tarea realizada desde la Cátedra Seminario Menéndez Pidal en lo que se refiere a la recolección de más textos orales y su procesamiento a la luz de nuevas teorías, metodologías y tecnologías.

La magnitud de la obra publicada consolidó la impresión de que la bibliografía referida al romancero, cada vez más amplia y diversa, se había convertido en inabarcable y por momentos resultaba además reiterativa. La gestación de un monstruo bibliográfico y la constitución de múltiples archivos documentales de difícil manejo, donde la cantidad no siempre estaba en relación directa con la calidad de los aportes, determinó que desde los centros académicos se volvieran a fomentar las perspectivas críticas que consideraran el fenómeno en su conjunto sin desatender su diversidad. Frente a la profusión de estudios locales, que en muchos casos desconocían desarrollos semejantes en otras áreas, se realizaron llamamientos a unificar esfuerzos y a replantearse algunas líneas de trabajo en lo referente a las colecciones de romances en la tradición oral moderna. Se propició una política más estricta que tuviera en cuenta la consideración global del romancero y un compromiso de actualización constante que evitara la superposición de enfoques y contenidos, a la vez que eliminara criterios comarcanos y falsos localismos.

Paradójicamente, la inevitable fragmentación debe inscribirse siempre en una visión panhispánica del romancero, contribuyendo a aportar piezas que permitan construir el mosaico del género en sus dimensiones diacrónica y sincrónica. La multiplicidad de desarrollos y sus respectivos condicionantes tratados hasta aquí dejan ver una virtual crisis de identidad en el romancero hispánico, tal como había sido canonizado por la crítica decimonónica. La ruptura de la unidad del género sostenida por la concepción pidaliana condujo a una diversidad posterior muy difícil de aprehender. A partir de entonces distintos ciclos investigativos subsidiarios de corrientes teóricas y críticas privilegiaron nuevos enfoques y determinaron la afluencia de nuevos objetos no considerados en una primera instancia.

Por otra parte, para parafrasear la feliz afirmación de Paul Bénichou que titula el libro en su homenaje, se puede señalar que los años pasan y la agonía del romancero sigue siendo lenta pero no eterna.¹⁶ Nos enfrentamos a una cada vez más débil supervivencia oral y refuncionalidad del género en el siglo XXI, modificado además por la influencia, ya contundente, inevitable, omnipresente, de la cultura de masas que da lugar a nuevos modos de fijación en la industria discográfica y televisiva, tal como se verá más adelante. Todos estos factores invitan a volver a pensar al romancero como un sistema abierto, determinado por contextos temporales, espaciales y culturales específicos, en cuyos términos podemos continuar profundizando su análisis.

¹⁶ Pedro Piñeiro (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*.

Digitalización y puesta en línea de los archivos documentales

Sin lugar a duda, expresiones teóricas fundantes de los desarrollos epistemológicos del siglo xx fueron las de “giro lingüístico” y “giro antropológico”. Desde hace algunas décadas, en pleno siglo XXI, estamos también viviendo el “giro archivístico” que significa la aproximación a los archivos entendiéndolos “no como el mero repositorio del legado documental de algún órgano institucional pretérito, sino como un dispositivo fundamental en la construcción del conocimiento histórico y la administración del poder político”.¹⁷

Es decir, pensar el estudio de los archivos como constructos culturales y no como recipientes a los cuales acercarse con una lógica estrictamente extractiva, tema que nos introduce en la problemática de la constitución de los archivos documentales, definidos, tal como se señaló, como organismos vivos y posibles de ser transformados. Nos encontramos frente a su revalorización como reservorios de memorias sociales, culturales, individuales, y, asimismo, como espacios de reconstrucción de esas memorias. En este proceso están adquiriendo un rol fundamental las actuaciones de los estados nacionales, las instituciones, las comunidades académicas y las redes disciplinarias en el desarrollo de normativas nacionales e internacionales, referidas a la apertura y a la accesibilidad.

Cabe entonces preguntarse si estos procesos de digitalización mencionados constituyen la vitalidad del ar-

¹⁷ Jaime Sánchez, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”, p. 1.

chivo. La respuesta no es simple ya que tiene distintas aristas. En primer término debe considerarse que los archivos incluyen en sí mismos diversos tiempos y espacios: la recolección de los datos, la constitución del archivo, la catalogación y la visibilización conforman un proceso que involucra diferentes épocas y actores. En el caso de los archivos romancísticos, muchos devenires teórico-metodológicos se han sucedido desde las recolecciones de romances efectuadas por los folkloristas del siglo XIX, la sistematización de esos materiales y su preservación en variados formatos materiales (copias manuscritas, selección e impresiones en libros publicados con distintos propósitos).

Pero la vitalidad de los archivos incluye la existencia de dos componentes más: la alimentación continua y la presencia de consumidores de esos datos, una cadena de receptores que los consultaron desde variadas perspectivas disciplinarias que, a su vez, colaboraron en la construcción, “alimentando” con nuevos datos. El proceso de la construcción del archivo se complejizó mucho más y abrió nuevas posibilidades a partir del uso de las nuevas tecnologías de digitalización. A partir de esta metáfora alimenticia, nos referimos a las bases de datos como almacenes y a los datos como los alimentos a ser almacenados. El archivo/alcena debe ser provisto de todos los alimentos, pero para que complete el circuito éstos también deben ser preparados, cocinados y consumidos. No tiene sentido una alcena intacta como tampoco un archivo que no es consultado. ¿Cómo se procesan los datos/alimentos? Las investigaciones son las distintas “comidas” con las que los alimentos son presentados para su consumo. Los receptores múltiples son los consumidores y

quienes de alguna manera guían cómo deben seguir siendo alimentados los archivos.

¿Qué hace que un archivo esté vivo desde la investigación, la creación y la difusión académica y/o sociocultural? Esbozaré la respuesta a este interrogante en principio con la mención a los múltiples archivos del romancero.

La marca fundamental de los estudios romancísticos durante todo el siglo xx fue sin duda la recolección de poemas y la constitución de archivos documentales, ya fueran textuales o sonoros. La monumental tarea realizada por Ramón Menéndez Pidal se replicó en otros muchos archivos dispersos en instituciones españolas y americanas y, con el paso del tiempo, las fijaciones del romancero oral fueron cada vez más inasibles. La multiplicación exponencial de los nuevos materiales documentados condujo no sólo al fracaso del viejo proyecto de edición totalizadora sino también al surgimiento exitoso de renovados abordajes y diferentes proyectos institucionales. A los desarrollos teóricos previos fueron incorporadas las coordenadas geográficas y tipológicas, así como también los fenómenos de cambio y variación que mostraron resultados altamente productivos en la aplicación de abordajes narratológicos y semióticos. En paralelo, los archivos y publicaciones referidos al romancero que se reproducían en diferentes lugares de España y América ensayaban distintos formatos editoriales y ponían de manifiesto un impulso desigual entre la constitución de colecciones particulares y las perspectivas institucionales.

La constitución polifónica de las documentaciones romancísticas ha determinado que desde los comienzos de los desarrollos críticos se haya señalado el carácter hipertextual de los registros que en diferentes archivos inclu-

yen textos, imágenes y música, especialmente aptos para los abordajes digitales de acceso directo. A través de documentaciones romancísticas efectuadas en Europa, América, en Asia Menor y en el Norte de África, conservadas en archivos y bibliotecas, se fueron constituyendo los *corpora* textuales que permitieron su estudio.¹⁸ En las últimas décadas estos archivos se vieron sustancialmente intervenidos por la revolución informática en el campo de las humanidades digitales y las nuevas posibilidades de emisión y recepción que proporciona la tecnología del acceso abierto para las investigaciones de literatura popular.

Asimismo, cabe destacar que los archivos digitales tienen un agregado esencial para llevar a cabo el estudio del género. A través de ellos es posible recuperar no sólo los textos, sino también, en algunos casos, podemos acceder a la voz perdida de estos objetos de esencia oral. Mediante las capacidades que nos brinda el mundo digital volvemos a acceder a las resonancias de la voz como objetos híbridos, como objetos complejos que habían sido resignados a la mera textualidad.

Ya se ha señalado la preocupación en los estudios diacrónicos de oralidad por esta gran ausente que es la voz; ese recorrido del texto presente a la voz originaria perdida signó nuestros abordajes al romancero y múltiples géneros orales. Los archivos digitales plantean la posibilidad de efectuar un recorrido inverso del texto impreso al oral, a partir de nuevos mecanismos de oralización tales como la lectura vocalizada, el canto y la memorización que nos conducen al concepto de menmotecas únicas y

¹⁸ Gloria Chicote, "La edición de romances desde la crítica filológica a las humanidades digitales".

compartidas. Por lo tanto, es fundamental profundizar en el lugar que ocupan los archivos en las construcciones identitarias, a partir de su apertura a nuevas audiencias no especializadas.

En las últimas décadas del siglo xx se comenzaron a explotar todavía parcialmente las posibilidades de ediciones electrónicas y portales en la web que harían factible la incorporación conjunta de miles de versiones. Entre los intentos de este tipo, cabe mencionar el esfuerzo pionero realizado por Suzanne Petersen en la Universidad de Washington que tiene por objeto poner en internet: a) una bibliografía crítica del género, b) una muestra representativa de todos los romances documentados por el mundo desde el siglo xv, c) la representación cartográfica de datos romancísticos primarios y secundarios y d) las reproducciones musicales de recitaciones originales con su correspondiente notación musical.¹⁹

Actualmente se están desarrollando archivos electrónicos desde la perspectiva de las humanidades digitales en la Fundación Menéndez Pidal,²⁰ en la Universidad Nova de Lisboa²¹ y en la Universidad de Jaén,²² entre otros si-

¹⁹ En: <<http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.html>>. Actualmente están accesibles la bibliografía, la base de datos textuales y el archivo sonoro.

²⁰ Cf. Jerónimo Reguera, "La edición digital del romancero"; Nicolás Asensio Jiménez y Sara Sánchez Bellido, "El *Archivo digital del romancero*: Omeka aplicado a la preservación y el análisis de la poesía tradicional".

²¹ Véase la plataforma *Arquivo do Romancero Português*, coordinada por Sandra Boto y Pedro Ferré, en: <<https://arquivo.romanceiro.pt/>>. Asimismo, en: Sandra Boto y Bruno Belmonte, "O Romancero ibérico no Brasil: um património da língua portuguesa em ambiente digital".

²² David Mañero realiza un aporte sustancial a la constitución de archivos, en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>> y a la difusión de las investigaciones referidas al campo en el *Boletín de Literatura Oral*.

tios. Un lugar destacado en los estudios romancísticos es desempeñado hace varias décadas por la Fundación Joaquín Díaz, que también cuenta con un archivo en red.²³

También cabe señalar la existencia de importantes archivos misceláneos de poesía popular que incluyen romances, tales como el del Instituto Iberoamericano de Berlín, la digitalización de la imprenta de Antonio Vane-gas Arroyo en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o la Colección de Folklore del Instituto Nacional de Antropología de Argentina, entre otros.²⁴

A partir de estas reflexiones considero que actualmente el desafío consiste en poner en diálogo estas propuestas y otras futuras. Los estudios de romancero, y en general los de poesía popular iberoamericana, pueden conjuntamente capitalizar el desarrollo histórico del campo y a la vez incorporar los nuevos planteos de la era digital, los cuales esperamos que permitan redefinir los alcances de los conocimientos situados y los conocimientos globales, a la vez que conduzcan a la superación de brechas, desigualdades y asimetrías. Las investigaciones sobre literatura popular sustentadas en la comparación de diferen-

²³ Fundación Joaquín Díaz, en: Ureña <www.fundjdiaz.net>.

²⁴ Pueden citarse los avances de publicación digital de archivos de literatura popular de instituciones como la del Instituto Iberoamericano de Berlín <<http://www.iai.spk-berlin.de>>, la del centro de Investigaciones de la Universidad de Poitiers <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr>>, así como el repositorio digital del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) <<http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Asimismo, en Argentina se están desarrollando archivos digitales que se cruzan tangencialmente con los anteriores, tales como el Archivo Histórico de Revistas Argentinas <<http://www.ahira.com.ar>> o ARCAS, Archivos de Autor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar>>.

tes archivos digitales tendrían la virtud de aportar una perspectiva arqueológica del saber a partir del análisis de múltiples versiones correspondientes a códigos, lenguas, tiempos y espacios diferentes que testimonian el recorrido efectuado por los textos hacia los hipertextos para construirse en objetos digitales. Por esta razón es fundamental la exhaustiva identificación no sólo de los textos sino también de los múltiples contextos.

En primer lugar se impone la constitución de redes de investigación que propicien los desarrollos multiinstitucionales y que tiendan a una construcción abierta de las colecciones, en cuanto a su acceso y a las posibilidades de que los documentos sean consultados desde distintas perspectivas teóricas y disciplinarias que permitan múltiples análisis. En este punto, todos nos preguntamos: ¿cómo abrir el acceso a las colecciones con el propósito de que los materiales puedan ser analizados desde diferentes enfoques, pero a la vez preservar los archivos institucionales para que continúen existiendo, sin que colapsen en su misma apertura? ¿Cómo sería posible que el Archivo Menéndez Pidal o la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche conservada en Berlín sean “asediados” desde intereses disímiles sin que se pierda la unidad fundacional de cada uno? La respuesta no puede ser unívoca: debemos mantener viva la tensión entre permanencia y cambio, debemos estudiar los medios por los cuales la visibilización de los poemas posibilite la creación de nuevas agrupaciones sin desarticular las unidades preexistentes.

Este proceso debe comenzar por abordar un problema al que ya nos enfrentábamos en la era analógica: cómo traducir a los estándares clasificatorios de las bibliotecas los objetos complejos que constituyen nuestras colecciones

de literatura popular que son esencialmente de carácter mixto, compuestas por textos, imágenes, mapas, transcripciones musicales, grabaciones de sonido y video. En el caso de los poemas populares debemos lograr que sea posible el acceso a determinada colección reunida en Argentina, México, España o Alemania y, a la vez, posibilitar la confrontación entre textos, músicas e imágenes de unas con otras. Debemos estudiar lógicas posibles de clasificación que enriquezcan los documentos con los aportes desde un multiperspectivismo y multilingüismo. Estas acciones deben incursionar más en la compatibilidad de los formatos que en la homologación de los mismos, una compatibilidad que permita al menos dos acciones: la convivencia entre normativas nacionales y regionales, y el transporte de los data y los metadata en el universo digital a través de los distintos “pasaportes”. Tenemos constancia de la existencia de diversos proyectos en curso de estas características referidos a manifestaciones culturales populares, tales como poesía, literatura impresa, festividades, que se recortan por ámbito geográfico o dispersión lingüística, cuyos contenidos intersectan entre sí, tanto en Europa como en América. El desafío consiste en ponerlos en contacto con el fin de articular los conocimientos situados que están en su misma génesis con los conocimientos globales que se generan.

Los archivos digitales se constituyen en espacios aptos para alojar objetos e investigaciones de poesía popular, ya sean fuentes textuales, auditivas e iconográficas, como estudios sobre esas fuentes. La capacidad de almacenamiento de la tecnología digital determina que se convierta en una gran oportunidad científica para continuar y complejizar los emprendimientos teórico-meto-

dológicos del campo de la poesía popular desarrollados en el siglo xx. Los portales que en la actualidad están alojando imágenes deben tender paulatinamente al ofrecimiento de audios, de textos transcritos y marcados para ser utilizados por los investigadores con distintos intereses. Exploremos la constitución de redes institucionales para llevar a cabo este objetivo, estando siempre alertas al riesgo de que la digitalización, en lugar de achicar asimetrías de la geopolítica del conocimiento, las profundice.

Nuevas formas de difusión y renovación del romancero en la web: cordeles y corridos reinventados

Los cambios reseñados hasta aquí están en estrecha conexión con los enfoques renovados de la historia cultural que cada vez incursionan con mayor profundidad en las manifestaciones populares, como significantes privilegiados de las tensiones entre lo íntimo, lo individual, lo colectivo y lo social. En ese fluir, los archivos digitales adquieren un rol central en la construcción de las memorias ya sea individuales o sociales.

El estudio de los impresos populares tuvo un crecimiento notorio a partir de la circulación digital de los archivos, pero a su vez se produjo un fenómeno de reinvención de los géneros populares que ya se había iniciado a través de la apropiación de los productos de la industria cultural y los medios de difusión masiva, tales como la discografía, el cine, la radio y la televisión. Se rompió la lógica de las comunidades académico-lingüísticas que operaban en forma cerrada, revirtiendo una situación de compartimentos estancos que producía desconocimien-

tos. Fondos bibliográficos de difícil clasificación conservados en distintas bibliotecas del mundo comenzaron a circular y permitieron el establecimiento de redes transnacionales, además de que dieron lugar a diálogos entre especialistas de distintas latitudes que en la actualidad estamos estableciendo puentes entre la circulación de contenidos, prácticas editoriales y procesos de comercialización. Este movimiento posibilitó una renovación sustancial de algunos géneros populares: su regreso a los agentes primarios de transmisión, la producción de nuevos circuitos de oralidad y los reencuentros con nuevos transmisores de los poemas.

Daré dos ejemplos de movimientos muy exitosos de poesía popular de génesis romancística que tienen una tradición centenaria en Brasil y México y que continúan vigentes en la actualidad, reinventados en formatos digitales. Estas manifestaciones poéticas recorrieron un camino similar al del resto de Iberoamérica: su génesis se conecta con la llegada de pliegos sueltos desde Europa durante el período colonial. Inmediatamente después, la instalación de imprentas en América permitió que los textos se reprodujeran, se incorporaran otros de temática local y se agregaran ilustraciones contextualizadas que resultaron fundamentales para su difusión entre el público iletrado y su comercialización a bajos costos en espacios abiertos urbanos y rurales. Pero, más allá de los orígenes comunes del conjunto de pliegos sueltos, la particularidad de los casos brasileño y mexicano reside en que estas publicaciones no decayeron en la segunda mitad del siglo xx sino que se siguieron reproduciendo con suma vitalidad hasta la actualidad, compartiendo la difusión en formato papel y formato digital a través de internet.

En Brasil se produce un fenómeno semejante al que fue mencionado para las colonias españolas: la poesía popular (en particular el romance) llega tempranamente y se difunde en la voz y la letra de los conquistadores en un recorrido que culmina con su integración a temas y formas locales. Brasil ha sido sin lugar a dudas el área cultural en la que mayor vigencia ha tenido la continuidad de los pliegos sueltos o de cordel como parte del fenómeno denominado *folhetos de feira*. Especialmente en el nordeste vive una tradición centenaria de publicaciones poéticas compuestas en distintos metros por autores populares, referidos a un amplio espectro temático que incluye desde la problemática más actual hasta la conservación y transmisión de un imaginario literario procedente de Europa y Oriente a través de la península ibérica. Estos textos, además, se caracterizan por estar acompañados de xilografías, fotografías, dibujos y una variedad de composiciones gráficas que establecen relaciones icónico-textuales muy significativas. Si bien los temas de la literatura de cordel brasileña se retrotraen en su origen a las epopeyas medievales europeas traídas por los colonizadores, éstas fueron transformadas y metamorfoseadas con elementos culturales propios de América, ya sea procedentes de la mitología, el medio ambiente o la cotidianeidad de la vida sociopolítica.²⁵ Por otra parte, cabe señalar su función central en los procesos de educación no institucional, ya que los pliegos populares constituyeron un medio de difusión de los conocimientos múltiples del canon de las ciencias naturales y sociales.

La literatura de cordel tuvo una impregnación sustancial en las clases populares, ya que constituyó por siglos

²⁵ Franklin Maxado, *O que é literatura de cordel?*

el único medio de difusión disponible, tanto para receptores letrados como para los millones de analfabetos que escuchaban los poemas y los memorizaban. Los procesos migratorios brasileños del norte al sur y del campo a la ciudad también constituyeron un medio de propagación de la literatura de cordel que siguió reproduciéndose en todo el país: se presentaba oralmente en los mercados y a continuación se vendía en forma de folletos para su lectura común en el hogar. También es importante destacar la convivencia del texto lingüístico con las xilografías y, más tarde, con fotografías y carteles de cine adaptados que no sólo decoraban los encabezados y portadas sino que también aportaban significado para su comprensión.

Lo novedoso es que en la actualidad muchos de ellos siguen transmitiéndose no sólo en formato papel, sino que encontraron desde finales del siglo xx un espacio superador de propagación a través de internet, en un principio en forma paralela a las publicaciones impresas pero, a medida que se fueron desarrollando las páginas individuales de cordelistas y proyectos conjuntos integrados en portales, se llevó a cabo una difusión exclusivamente en línea. Las páginas y blogs de internet, así como las redes sociales como Facebook, se convirtieron en plataformas óptimas de distribución de nuevos textos y para la publicidad de eventos relacionados con la literatura de cordel, debido a sus bajos costos y a su amplia posibilidad de captación de público diverso. Pero no todo es promisorio en la difusión digital de la cultura popular. También es constatable que estas documentaciones una vez más se tornan efímeras, de igual modo que lo habían sido las publicaciones en papel barato, porque los creadores de páginas y blogs por lo general no pueden con el

paso del tiempo conservar activos los espacios digitales, debido a los altos costos de mantenimiento. Una vez más se impone la necesidad de la presencia de instituciones públicas y privadas que ayuden a preservar las distintas producciones.²⁶

Los textos que se refieren a hechos de actualidad (crímenes, accidentes, avatares de la vida política, corrupción) cuentan con páginas y blogs con miles de seguidores. Tal como señala Musser,²⁷ los temas de actualidad política tienen especial protagonismo, tanto los referidos a política brasileña (información biográfica sobre presidentes y candidatos presidenciales, escándalos, corrupción en las filas políticas, etc.) como los que tratan de acontecimientos internacionales, entre los que ocupan un lugar destacado las acciones de Estados Unidos, su política y sus presidentes:

Así, hay cuadernillos de cordel en los que se compara a Bush y Obama; en los que se aborda la guerra de Irak, y Bush y Sadam inician una lucha ficticia; y en los que se abordan también las políticas estadounidenses que pueden ser relevantes o tener consecuencias para América Latina.²⁸

²⁶ Véase un análisis detenido en el artículo de Ricarda Musser, "Literatura oral y política actual: el presidente Trump en la literatura de cordel brasileña", en el cual se mencionan las sistematizaciones de los textos aparecidos en internet realizadas por la Academia Brasileira de Literatura de Cordel, la base de datos *Jornal de Poesia - Banco de Cordel*, y el proyecto de la Biblioteca del Congreso de Washington; Debra McKern, "La preservación de la literatura de cordel brasileira en forma digital: un proyecto de archivo digital", en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*.

²⁷ Ricarda Musser, *op. cit.*, p. 250.

²⁸ *Idem*.

Recientemente aparecieron textos de cordel que tuvieron muchísimo éxito, referidos al presidente Donald Trump, a los ejes de su política internacional, su retórica xenófoba y la marginación y criminalización de los inmigrantes.

En México también se produce un fenómeno reciente de renovación a través de la web del corrido, una de las expresiones de mayor alcance de la literatura popular mexicana. El género se remonta a las narrativas de hechos en la Nueva España, luego se siguió desarrollando en el siglo XVIII, continuó su producción durante la guerra de la Independencia (1810-1821), alcanzó su plenitud hacia 1870 y logró con la Revolución y las revueltas religiosas de principios del siglo XX su verdadera autonomía y sentido épico, así como su estructura narrativa. Vicente Mendoza, el estudioso más prominente del corrido, sostiene que éste deriva del romance español oral que evoluciona en distintas direcciones,²⁹ opinión que es compartida por Aurelio González.³⁰ Pero vale decir que aunque en ocasiones se ofrecen tratamientos particulares de los mismos temas, también existen diferencias entre el romance y el corrido, las cuales consisten fundamentalmente en que la serie monorríma asonantada es reemplazada en el corrido por cuartetos en los que alternan rimas asonantes y consonantes, y, en el plano discursivo, el desarrollo elíptico y altamente connotativo del romance es cambiado en el corrido por una narración pormenorizada y explícita de los hechos.

²⁹ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*.

³⁰ Aurelio González, "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México".

Desde sus comienzos, el corrido cumplió una función noticiera y de construcción de identidad entre sus receptores. Su difusión está estrechamente ligada a los mecanismos de la cultura de masas: la impresión de los poemas en hojas sueltas en muchos casos acompañados de imágenes, la comercialización de estos impresos, la reproducción de los cantos en medios audiovisuales como radio, discografía y televisión, y la constante circulación de los portadores entre los ámbitos rural y urbano. En lo que se refiere a los espacios de publicación del corrido en decenas de imprentas populares esparcidas por todo el país, se destaca que el género compartió su popularidad con otros poemas, tales como coplas y décimas de variada temática y procedencia. En los últimos años se sumaron a las investigaciones sobre la literatura popular impresa mexicana los relevamientos documentales de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, que aporta un panorama innovador sobre la circulación de las redes iberoamericanas de la cultura popular.³¹

En cuanto a su extensión temática, los corridos pueden tener carácter épico, lírico o narrativo y son parte integral de la vida del pueblo y de sus expresiones. Registran todos los elementos de interés colectivo: episodios históricos, héroes y caudillos; bandoleros; toreros; hechos sobrenaturales y terroríficos; crímenes, persecuciones y raptos; accidentes, desastres y tragedias pasionales. Mientras que los corridos de carácter épico tuvieron gran popularidad en las primeras décadas del siglo xx en el marco revolucionario, los de tema novelesco perduran

³¹ Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*.

hasta el presente y en especial los de bandoleros han desarrollado una vertiente que exalta a los “marginados”, desde trabajadores oprimidos y activistas de izquierda hasta productores y traficantes de drogas.

En esta tradición se inserta el narcocorrido, el subgénero más exitoso en la actualidad que promociona un estilo de vida idealizado basado en el consumo y la mitificación de personajes con un poder adquisitivo alto, pero de origen humilde, conectados con ámbitos delictivos. Si bien surge en la década de los treinta del siglo pasado a través de poemas condenatorios sobre el tráfico de drogas, a partir de las décadas de los setenta y ochenta, y hasta el presente, el narcocorrido maduró y alcanzó popularidad a partir de la exaltación de las hazañas y las vidas de traficantes famosos, líderes de diferentes cárteles. En la actualidad, estos corridos, denominados “alterados”, no sólo son difundidos por la industria del espectáculo sino que tienen un lugar privilegiado en la web, en forma de videoclips. En varias ocasiones encargados por los propios protagonistas, se destacan las acciones de los narcotraficantes, reivindican el uso de la violencia y abogan por la transmisión de supuestos valores comunitarios.³² Este movimiento más reciente ha alcanzado una inmensa popularidad a partir del empleo de enunciados mucho más explícitos y violentos que los anteriores. Las nuevas tecnologías dieron lugar a nuevos circuitos de comercialización y a la ampliación de las audiencias entre las poblaciones hispanas que viven en

³² La búsqueda en la web permite acceder a decenas de páginas que difunden narcocorridos. Véase, a modo de ejemplo: Los Tucanes de Tijuana, “El Diablo”, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=s4q5Yfb2-jc>>.

Estados Unidos,³³ en contraposición con los intentos del gobierno de México de prohibir su difusión por considerarlos apologías de la violencia.

Para concluir: sobre las resonancias de la voz y las memorias digitales

Al menos siete siglos de supervivencia del romancero y su constitución en un campo de estudios que atraviesa la cultura popular y el canon de la literatura letrada ameritan revertir la denominación primigenia que lo nombraba como marginal. Hoy podemos afirmar que la literatura popular iberoamericana, y en especial su género más representativo, el romancero, no es marginal sino central en el devenir de nuestra cultura.

En la actualidad su vigencia radica en la existencia de cientos de archivos analógicos y digitales, visuales y auditivos, que pululan en formatos heterodoxos a la espera de ser visibilizados, desbrozados y apropiados por distintas categorías de receptores y difusores. El desafío consiste en poder retomar los archivos desde diferentes espacios, así como en proporcionar los aportes de nuevas lecturas y escuchas.

Para los distintos enfoques académicos que se ocupan del romancero queda pendiente la tarea de contribuir a la accesibilidad de los *corpora* a través de su digitalización y la incorporación de la mayor cantidad de metada-

³³ Artistas como Buknas de Culiacán y Alfredo Ríos, “El Komander”, quien se define a sí mismo como un “artista de redes sociales”. Cf. “Narcocorrido”, *Wikipedia*, en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Narcocorrido>>.

tos que proporcionen pasaportes compatibles a los textos. También se impone elaborar normas de asociatividad interinstitucionales y transdisciplinarias que permitan el acceso libre a los documentos. Pero, asimismo, la visibilización constituye un eslabón esencial en la construcción de la prosesualidad de las ausencias y presencias, de pasados y presentes, destinada a la ampliación de las audiencias académicas y no académicas. Los archivos digitales edifican una nueva memoria y continúan teniendo resonancias en los espacios creados para su resguardo y en las múltiples reactivaciones que generan.

Referencias

- ASENSIO Jiménez, Nicolás y Sara Sánchez Bellido (2016). “El archivo digital del romancero: Omeka aplicado a la preservación y el análisis de la poesía tradicional”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 42, pp. 129-144.
- BOTO, Sandra y Bruno Belmonte (2020). “O Romanceiro ibérico no Brasil: um património da língua portuguesa em ambiente digital”, *Journal of Digital Media & Interaction*, vol. 3, núm. 7, pp. 161-177.
- BOTREL, Jean-François (2017). “De la mnemoteca a la biblioteca del pueblo”, en: Florencia Calvo y Gloria B. Chicote (comps.), *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 643-656.
- CATALÁN, Diego *et al.* (1982-1984). *CGR. Catálogo general del Romancero*, 3 tt. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- _____ (1989). “El campo del romancero. Presente y futuro”, en: Pedro M. Piñero *et al.* (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Cádiz 1987*. Cádiz: Fundación Machado / Universidad de Cádiz.

- _____ (2001). *El archivo del romancero, patrimonio de la humanidad*, 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense.
- CID, Jesús Antonio (2006-2008). “Diego Catalán: de los campos del Romancero al olivar de Chamartín”, *Revista de Filología Asturiana*, núm. 6-8, pp. 109-151.
- CHICOTE, Gloria (2012). *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (2016). “La edición de romances desde la crítica filológica a las humanidades digitales”, *Abenámar*, núm. 1, pp. 107-115.
- DÍAZ, Joaquín (1973). “Romance de la dama y el pastor”, en: *Romances tradicionales*, en: <<https://youtu.be/gBmNL-RmCC7A>>. Consultado el 9 de agosto de 2023.
- DEYERMOND, Alan (1988). “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”, *Edad de Oro*, núm. VII, pp. 21-32.
- FRENK, Margit (1997). *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1995). “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 65, pp. 143-57.
- LEVI, Ezio (1927). “El romance florentino de Jaume de Olesa”, *Revista de Filología Española*, núm. 14, pp. 134-160.
- MASERA, Mariana (coord.) (2017). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MAXADO, Franklin (1980). *O que é literatura de cordel?* Río de Janeiro: Codecri.
- MCKERN, Debra (2017). “La preservación de la literatura de cordel brasilera en forma digital: un proyecto de archivo digital”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transi-*

- ciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata: Universidad de la Plata, pp. 187-213.
- MENA, Juan de, 1979. *Laberinto de fortuna*. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA, Vicente (1939). *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino (1945). *Antología de poetas líricos castellanos*, vols. XXII-XXV. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (hispano, portugués, americano y sefardí. Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- MUSSER, Ricarda (2019). "Literatura oral y política actual: el presidente Trump en la literatura de cordel brasileña", *Boletín de Literatura Oral*, núm. 9, pp. 249-256.
- ORDUNA, Germán (1976). *Selección de romances viejos de España y de América*. Buenos Aires: Kapelusz.
- PIÑERO, Pedro (ed.) (2001). *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*. Sevilla: Fundación Machado.
- REGUERA, Jerónimo (2016). "La edición digital del romance-ro", *Abenamar*, núm. 1, pp. 303-317.
- RENNERT, Hugo A. (1899). "Der Spanische Cancionero Des Brit. Museums (Ms. Add. 10.431). Mit Einleitung Und Anmerkungen Zum Erstenmal Herausgegeben", *Romanische Forschungen*, núm. x, pp. 1-176.
- RODRÍGUEZ Moñino, Antonio (1970). *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia.
- SÁNCHEZ, Jaime (2020). "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica", *Humanitas*, vol., IV, núm. 47, pp. 183-223.

TODOROV, Tzvetan (1988). “El origen de los géneros”, en: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.

ZUMTHOR, Paul (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores.

ASIR EL VIENTO.
PREGONES, BALADAS Y MÁS: LA TRADICIÓN
ORAL EN EL CONTEXTO BRITÁNICO

Ana Elena González Treviño
FFyL, UNAM

Para Susana y Mariana

El 14 de noviembre de 1922 a las seis de la tarde se produjo la primera emisión de radio de la British Broadcasting Corporation. Dicha emisión fue de carácter noticioso e incluyó notas sobre el robo de un tren, una reunión política, algunos resultados deportivos y el pronóstico meteorológico de neblina en Londres.¹

No se percibió en ese momento lo que Todd Avery describiría como todo un fenómeno tecnocultural que en sus inicios fue tentativo y experimental. Las emisiones de radio, que duraban apenas algunas horas del día, representaron un desplazamiento de las comunicaciones que condujeron a “una revolución social comparable en sus consecuencias con la revolución de la imprenta en el siglo xv”.²

Aunque durante largo tiempo el radio pareció el medio olvidado por la academia ante la prevalencia de la televisión, el cine y más adelante, de internet, los estudios de radio han cobrado gran ímpetu en años recientes, y se reflexiona, entre otras cosas, sobre el papel que jugó y juega para la conformación del arte y la literatura, des-

¹ Todd Avery, *Radio Modernism: Literature, Ethics and the BBC, 1922-1938*, p. 1.

² *Idem*.

de sus inicios en la época de las vanguardias modernistas, hasta su inserción en el ámbito de internet, con una productividad diversa. De manera paralela, que no inmediata, se establece una relación con el material generado que atraviesa distintas etapas. En un principio el material producido se descartaba, pero hacia 1941 se funda el Archivo Sonoro de la BBC con su primera archivera bibliotecaria, Marie Slocombe (1912-1995).³

En 2022 la BBC celebró cien años de existencia y, aunque su ámbito se ha expandido enormemente a todos los demás medios de comunicación masiva existentes a nivel global, este año se ponen de relieve sus inicios de vocación eminentemente radiofónica y por ende sonora, con un nuevo aprecio por su papel en la preservación, resguardo y activación del patrimonio sonoro de su lugar de origen y del mundo. En sus inicios, ni siquiera esta organización, que en la actualidad se considera un parangón del medio, contaba con estándares ni reglamentos. Sin embargo, pronto se vio la necesidad de éstos, lo cual llevó, en el caso de la locución, a la implementación explícita de la homogenización lingüística constituida por lo que se llamó “inglés estándar” o del rey (o de la reina), al que todas las voces con licencia se apegaron durante décadas. La pronunciación recibida, *received pronunciation* o RP, se constituyó en una divisa cultural, ostensiblemente artificiosa y no muy veladamente clasista y hegemónica, con una serie de consecuencias indeseables tales como la fractura social, el acentismo, *accentism*, o la discrimina-

³ Madeu Stewart y Craig Fees, “Marie Slocombe, 1912-1995”, pp. 270-273. Al final de la bibliografía de este capítulo se encuentran algunos enlaces de interés, incluyendo el de la BBC.

ción por el modo de hablar y la muerte o desaparición de la diversidad dialectal.⁴

La valoración de esta diversidad se da *a posteriori* como resultado de un proceso de afincamiento previo de los valores hegemónicos y, si bien no deja de tener un toque de remordimiento sociocultural hacia lo que se percibe generalmente como cultura popular, se aproxima a dicha diversidad con herramientas similares a las que construyeron y sustentan su hegemonía. El dilema es paradójico pero inevitable en un contexto en el que se valoran la memoria histórica y la polifonía de la memoria, al tiempo que se reconoce la inevitabilidad del cambio. La estrategia en contra de la pérdida para archivar y conmemorar bienes patrimoniales amplía sus objetivos en la medida en que su capacidad financiera y tecnológica lo permiten. El valor de la inclusión de diversidad dialectal y temática en las emisiones radiofónicas es un baluarte relativamente reciente que sigue siendo tema de controversia.

Este preámbulo obligado es además ideal para enmarcar el rastreo de algunas incidencias de valoración de la oralidad muy anteriores a la tecnología radiofónica. La importancia de la oralidad en las Islas Británicas data cuando menos de los tiempos de los druidas, que tanto impresionaron a Julio César, quien relata en un célebre pasaje de sus *Guerras gálicas* que los druidas poseen un vasto corpus de poesía que conocen de memoria, que memorizan una gran cantidad de versos, y que tardan hasta veinte años en su educación. La razón principal, supone Julio César, es el deseo de evitar que sus doctrinas se des-

⁴ David Britain, "One Foot in the Grave? Dialect Death, Dialect Contact, and Dialect Birth in England", p. 121.

valoricen si se difunden indiscriminadamente, pero también, argumenta, los impulsa el afán de no disminuir sus poderes de recolección y memorización, pues se ha visto con demasiada frecuencia que la escritura deteriora la diligencia para memorizar.⁵

Contrario al sistema de valores prevaleciente en casi todos los períodos históricos subsecuentes, este caso otorga la superioridad cultural y epistemológica a la oralidad, si bien no deja de sugerirse la precariedad de su subsistencia ante los invasores romanos que, paradójicamente, constituyen una de las fuentes documentales más socorridas que atestiguan su existencia y proceder.⁶

¿Qué es lo que sustenta el deseo de preservar algo tan fugaz como la palabra hablada? Ante todo, el reconocimiento de un valor y un poder de influir en la realidad más allá del contexto inmediato y original, una aportación potencial al presente, una activación que trasciende su esfera histórica. Reconocer en la oralidad un patrimonio tiene que ver con un sentido de memoria e identidad. Sin embargo, es la existencia de técnicas y tecnologías de registro lo que resulta decisivo para la creación de repositorios para hacer efectiva la misión de preservación. Las motivaciones circunstanciales de los preservadores pueden ser estéticas, políticas, literarias, etnográficas, nacionalistas, nostálgicas, científicas y cuanto más; pero el surgimiento de las tecnologías de registro y conservación es indispensable, incluso a pesar de que éstas forzosa-

⁵ Heller-Roazen, en su artículo "Of Sacred Names", p. 245, cita a Julio César, *De bello gallico*, 6.13.

⁶ Además de Julio César, Marco Tulio Cicerón habla de ellos en *De divinatione* [*Sobre la adivinación*].

mente distorsionan el legado, de manera similar a como un museo resignifica la función de las piezas arqueológicas que resguarda. ¿Por qué registramos, recolectamos, preservamos y activamos en el sentido de regresar a escuchar lo registrado e incluso de re TRABAJARLO? Porque se puede, porque a pesar de las desventajas, podemos resguardar y preservar eso que ahora reconocemos como tesoros, esas joyas intangibles que nos acercan al pasado y a los lugares más distantes. Porque dignificar a quienes fueron antes que nosotros o a quienes conviven con nosotros a la distancia, nos dignifica y enaltece. Porque esta conciencia, como la nobleza, nos obliga.

En un espacio tan reducido, mi acercamiento a este vasto campo de investigación será mínimo e incluso tangencial, pero buscaré revelar, si bien de manera parcial, la versatilidad de los registros y de las motivaciones que los originan con la idea de proporcionar un muestrario memorable y sugerente de las potenciales metodologías y aplicaciones de recolección y archivística. Desde las musicalizaciones de los pregones en el siglo XVI hasta el coleccionismo de baladas en los siglos XVII y XVIII, la búsqueda vigorosa del patrimonio oral, en este caso, en el contexto británico, no ha dejado de ocurrir.

Los estudiosos de la Edad Media en Inglaterra rastrean una riqueza de expresión oral tanto en la tradición anglosajona como en la literatura de autor, en forma de encantamientos, recitaciones, cantos, plegarias, diálogos, maldiciones y demás actos de performatividad verbal.⁷ El poder

⁷ Para un estudio de la maldición en voz femenina ver Ana Elena González Treviño, "Quién puede usar el rayo de Dios", en: Marina Fe (coord.), *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*.

de la articulación surte un efecto visible en el mandato a la acción, la transformación de la realidad, la creatividad de la expresión verbal que caracteriza, por ejemplo, el habla de los héroes de la poesía épica o de los santos en la hagiografía. Hay tantos aspectos de la oralidad, afirma Leslie K. Arnovick, como expresiones de influencia de la oralidad en los textos escritos. No deja de notarse ya, empero, una asociación entre oralidad y primitivismo, en oposición a una supuesta superioridad civilizatoria percibida en la palabra escrita. Lo cierto, sostiene Arnovick, es que los géneros orales y escritos están entremezclados indisolublemente, y las fronteras entre ambos son realmente inexistentes. Las poéticas orales impregnan la tradición quirográfica, es decir, manuscrita, cuando menos entre los siglos XI y XIV, mientras gana terreno la alfabetización de manera significativa.⁸

Si bien la Edad Media no contaba con la celeridad de la imprenta de tipos móviles, ciertamente es entonces cuando se prepara el camino para ella a través de la cultura manuscrita. Walter J. Ong, en su estudio clásico *Oralidad y escritura* y en estudios subsecuentes, sugiere que los códices o libros manuscritos tenían una mayor proximidad con la elocución oral que con el mundo de los objetos físicos de la cultura impresa. Dichos manuscritos a menudo eran leídos ya fuera en voz alta o baja, pero siempre implicaban un elemento vocal. Un mismo contenido se encontraba en objetos que podían ser totalmente distintos, desde un pliego suelto hasta volúmenes con distintos for-

⁸ Leslie K. Arnovick, en: *Written Reliquaries: The Resonance of Orality in Medieval English Texts*, p. 13, alude a Ruth Finnegan en *Oral Tradition and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*.

matos, con letra distinta y enmarcados por obras *disímbolas*. Esto ayudó a caracterizar a la obra como lo que el texto *decía*, más que como el objeto donde estaba.⁹

En este sentido, el tipo de oralidad que Ong llama “primaria”, referido a elocuciones de la vida cotidiana, convive con la oralidad académica o culta de quienes estudiaban retórica, el arte de hablar en público, que estuvo durante siglos en la médula de la educación. A pesar de que las universidades medievales tenían fuertes cimientos de cultura escrita, las pruebas decisivas eran disputas y debates orales.¹⁰ En estos casos se trata de una oralidad regulada y culta que se contrapone al ejemplo siguiente.

Los pregones callejeros de la ciudad de Londres, además de constituir un género *per se* —el de los *Cries*—, en una esfera popular resultan de especial fascinación para los autores, como se atestigua en obras gráficas, poéticas y musicales. Así, un antiguo poema anónimo llamado “London Lickpenny” (c. 1420) incluye, en su descripción de la ciudad, pregones, algunos de ellos célebres, como “Strabery rype, and chery in the ryse!”.¹¹ Aunque su an-

⁹ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 2 y, del mismo autor, “Orality, Literacy and Medieval Textualization”, p. 43.

¹⁰ Esta costumbre se conserva hasta la fecha en el rito de paso del “examen profesional”, réplica oral o *a viva voz*, que impone en el sustentante un cierto temor reverencial, al grado que muchos lo rehuían, ocasionando la aprobación de formas de titulación alternativas que eximen a los sustentantes de la prueba oral. En el ámbito legal, los juicios orales se practican por lo menos desde el siglo XIV, sobre todo para evitar la falsificación de documentos. Cf. Walter Ong, “Orality, Literacy and Medieval Textualization”, p. 4.

¹¹ Londres, British Library, MS Harley 367, f. 127 y MS Harley 542, f. 102. Se retiene la grafía original. Traducción: “¡Fresas maduras, cerezas de altura!”. La traducción, más que literalidad, busca reflejar los juegos de palabras y rimas que suelen caracterizar este tipo de elocuciones. Aunque se ha sugerido repetidamente que el autor es John Lydgate, es una atribución muy disputada. El poema es

tigüedad bien pudiera ser ancestral, se tiende a afirmar que los pregones callejeros florecen como parte del crecimiento de las ciudades; en este caso, la ciudad en cuestión es la capital inglesa, Londres. Entre las muchas singularidades que caracterizan los núcleos urbanos, a diferencia del carácter estacional de los mercados itinerantes en zonas rurales, está la presencia permanente y cada vez más abundante y estrepitosa de actividad mercantil callejera expresada en una multitud de gritos y pregones que compiten entre sí y que, tal vez a pesar suyo, conforman un concierto de riqueza acústica irresistible para autores y compositores. Y es precisamente la confluencia de los pregoneros y los escuchas especializados lo que conduce a la idea de fijar lo que pudiéramos llamar paisajes sonoros en forma de impresos gráficos, poéticos y musicales.

Lo que muy pronto se convertiría en el género de los *Cries* originó composiciones musicales entre los madrigalistas europeos que encontraron en ellos el tema perfecto para juegos polifónicos. La citación, imitación, emulación y alusión a modelos anteriores eran prácticas muy comunes y respetadas en el Renacimiento. En general se acepta que los madrigalistas ingleses se inspiraron en los franceses y los germánicos en el caso de los pregones musicalizados, notablemente en *Les cris de Paris: Voulez ouÿr* de Clément Janequin (1485-1558) y posiblemente en *Ein Quodlibet* de Wolfgang Schmeltzl (1500-1557). La versión más célebre de los *Cries* ingleses es *The Cries of London*

muy conocido. La obra de teatro musical *Oliver!* (1960), de Lionel Bart, inicia con una escena en la que se entremezclan los pregones de vendedores ambulantes y uno de ellos dice precisamente "Strawberry ripe!". La película inspirada en esta obra data de 1968 y fue dirigida por Carol Reed (1905-1976), quien ganó con ella el Óscar al mejor director.

(1614) de Orlando Gibbons (1583-1625), aunque su predecesor, Thomas Weelkes (c. 1576-1623), parece haber tenido una influencia importante en él, así como el madrigalista Richard Dering o Deering (1580-1630), considerado precursor de la música barroca en Inglaterra.¹²

Encontramos en este período también a una de las figuras más importantes para la historia del rescate del patrimonio oral. Se trata de Thomas Ravenscroft (c. 1588-1635), quien se considera uno de los primeros compiladores de música folklórica en tres colecciones: *Pam-melia* (1609), *Deuteromelia...* (1609) y *Melismata* (1611), la cual incluye la canción “The Three Ravens”, los tres cuervos, que es célebre hasta nuestros días, así como la canción “Three Blind Mice”, tres ratones ciegos, que ha tenido incontables recreaciones a lo largo de los siglos.¹³

La mayoría de los pregones musicalizados se refieren a mercancías o servicios, además de las súplicas de mendigos y presos. Predominan los alimentos (como pescados, ostras, anguilas, carne, salchichas, tartas, pan, leche, rábanos, nabos, lechugas, cebollas, sal, romero, nueces, castañas, naranjas, limones, granadas, y las consabidas

¹² Cf. Nors S. Josephson, “Interrelationships between the London Street Cry Settings”, p. 139, en: <<https://www.jstor.org/stable/20532424>>. Josephson explica que existen al menos cinco versiones polifónicas de los pregones callejeros de Londres. Además de los mencionados arriba, dos versiones anónimas. El compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) compuso una versión experimental titulada *Cries of London per 8 voci* [*Pregones de Londres para 8 voces*] con variaciones entre 1974 y 1976. No deja de sorprender la vigencia y versatilidad del tema.

¹³ Z. D. M. Bidgood, “The significance of Thomas Ravenscroft”, pp. 24-34. En particular en el caso de las compilaciones de Ravenscroft se aprecia claramente la cercanía entre el género de los madrigales inspirados en los *Cries* y la música popular. Se pone de manifiesto de nuevo la paradójica supervivencia de los sonidos populares gracias a su formalización culta. No siempre es el caso, por supuesto, pero ocurre con cierta frecuencia.

fresas y cerezas, entre otras), pero se incluyen también utensilios domésticos como escobas, ollas, lámparas, velas; prendas de vestir como jubones (*doublets*); utensilios para la escritura (tinta); y servicios, como limpiar chimeneas, oficio célebremente denunciado por Charles Dickens como explotación infantil en el siglo XIX. A las voces mercantiles se agregan las de súplicas de pordioseros o de prisioneros de la cárcel de deudores, que también tenían un modo particular de pedir caridad.

Algunos estudiosos consideran que Gibbons, Weelkes, Dering y Ravenscroft domestican y endulzan los pregones y las súplicas para el público selecto de la alta cultura de su época, pero aunque esto fuera cierto, parece incuestionable que cada uno realmente escuchó uno o varios de los clamores reproducidos. Estos compositores reconocían el valor estético y cultural de los *Cries*, y su notable poder evocador de la gran ciudad, y justamente es lo que buscaban reproducir en formato de fugas y cánones.¹⁴

En otras palabras, aunque el entorno cultural sin duda era favorable para este tipo de rescate, el formato de la composición musical cortesana se convierte en un vehículo etnomusicológico que nos acerca a una realidad histórica y, en ese sentido, a pesar de la adaptación o “domesticación” que pueda haber sufrido el material primario, no deja de ser un acto de conservación.

En la actualidad, la crítica ha ido más allá, por supuesto. Aunque no es nuestro objeto principal de estudio, vale la pena mencionar de paso otros componentes del paisaje sonoro londinense de la modernidad temprana, en gran

¹⁴ Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, pp. 65-70.

medida como consecuencia de la vastedad de los estudios shakespearianos. Aludiré aquí, sobre todo, al estudio de Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*.¹⁵ Este autor argumenta que sin duda la esfera acústica constituyó uno de los aspectos magnéticos de la ciudad y el que más contribuyó a su caracterización. Hablar de los ruidos de la ciudad se convirtió casi en una redundancia, pues decir ciudad era decir ruido, y quien se exponía a la saturación sonora de su espacio disfrutaba —o padecía— una sobreestimulación que reforzaba la reputación estrepitosa de la misma. Además de pregones y súplicas, Smith pone de relieve ruidos de animales, sobre todo en los mercados; disparos de cañones y otras armas con fines ceremoniales, por ejemplo, en relación con procesiones reales y desfiles; las campanas de las iglesias, el barullo de las multitudes (pues en el siglo XVI se consideraba que Londres era la ciudad más poblada de Europa); tambores, trompetas, flautas, el bullicio de las tabernas que a menudo conducía a reyertas callejeras; el agua que corre; los pasos de los transeúntes; los ladridos de los perros; los cascos de los caballos al contacto con el empedrado; ruedas de carros que rechinan y muchas cosas más.¹⁶

Smith resalta el hecho de que los tenderos no aguardaban a la clientela en el interior de sus tiendas, sino

¹⁵ *Idem*. Vale la pena aclarar que, en el título, la frase “*the O-Factor*” por un lado alude al teatro isabelino en general y al shakespeariano en particular, pues el recinto teatral tenía la forma de la letra O y se describe como la O de madera, “*the wooden O*”. Por el otro, hace referencia a un programa televisivo de concurso de canto o música llamado *The X Factor* originado en el Reino Unido y vigente ahí de 2004 a 2018.

¹⁶ Bruce R. Smith, *op. cit.*, p. 63.

que buscaban activamente a los compradores con la conocida pregunta “¿Qué buscaba?” [*What do ye lack?*]. Entre tanto barullo, se escuchaban en las calles los cantos y recitaciones de un personaje singular que nos servirá para transitar a nuestra siguiente parada y que es el *ballad-monger*, equivalente al coplero ambulante español, quien recitaba o cantaba baladas distintas, al tiempo que las vendía en pliego suelto o *broadside*, formatos que gozaban de enorme popularidad, aunque entre las clases altas pudieran también tener mala reputación. La dinámica entre oralidad y escritura en el caso de las baladas resulta especialmente reveladora en los siglos XVI y XVII, y constituye uno de los ejemplos más insignes de Michel de Certeau, quien explica que la oralidad y la escritura, lejos de ser opuestos diametrales, existen la una en términos de la otra de manera interdependiente, pero que dicha dinámica siempre está sometida a procesos de cambio. Una de las dos funciona como factor dominante en distintos momentos, mientras que la otra se juzga diferente o inferior y subordinada. En el caso de las baladas, inicialmente domina el paradigma oral, aunque esto fue cambiando con la gradual proliferación del formato impreso.¹⁷

Desde sus primeras inyecciones en el mundo de la imprenta, las baladas se volvieron objeto de colección más allá de su uso práctico, sobre todo por interés estético, bibliográfico y editorial, y tuvieron un papel importante entre los coleccionistas anticuarios de los siglos XVII y XVIII.¹⁸

¹⁷ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, p. 133, y Bruce R. Smith, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸ Natascha Würzbach, *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*, p. 2.

Un coleccionista notable fue el escritor y diarista Samuel Pepys (1633-1703), bibliófilo insaciable que adquirió una gran biblioteca, además de una vasta colección de 1800 baladas en pliego suelto. En cierta medida, su afición se explica por el hecho de que este tipo de objeto se puso de moda en la década de 1660-1669, época de la Restauración de la monarquía en Inglaterra, que implicó un deseo de recuperar expresiones artísticas y literarias condenadas o censuradas durante el régimen puritano, rescate que puede verse como resultado de la nostalgia de un pasado monárquico idealizado. Las baladas de pliego suelto eran impresos que utilizaban un solo lado de papel no muy fino y que costaban sólo un penique, y por ser tan económicas, tenían una vasta circulación. Casi siempre incluían alguna noticia, poema o balada, con un grabado en madera a manera de ilustración, y el nombre de alguna tonada popular para cantarlas. Pepys clasificó las suyas en categorías tales como “Historia, verdadera y fabulosa”, “Amor placentero” y “Amor infortunado”, aunque en realidad en su colección se aprecia una avidez omnívora por todos los temas de su tiempo, incluyendo los marítimos, amorosos (galantería, matrimonio y adulterio), religiosos, históricos, políticos, y temas más ampliamente populares como crímenes y ejecuciones, bebida y recreación, entre muchos más. Estaba convencido de que, a pesar de parecer triviales y efímeras, las baladas impresas eran un reflejo verdadero de su mundo y tomaban el pulso de la sociedad contemporánea con acierto.¹⁹

¹⁹ Toda la biblioteca de Pepys, incluyendo la colección de baladas de pliego suelto, está bajo el resguardo de Magdalen College en la Universidad de Cambridge, en: <<https://www.magd.cam.ac.uk/pepys>>. Las baladas forman parte del

Sin embargo, el hecho de que se imprimieran cada vez con mayor frecuencia y en mayores tirajes las fue orillando a convertirse más en objetos materiales que en representaciones orales. Smith en este sentido llega al extremo de hablar de la colonización de la cultura oral a través de la imprenta, aunque condenada siempre a anunciar su novedad para asegurar las ventas.²⁰

Esta apreciación aparece de manera reiterada incluso desde el siglo XVIII, cuando Thomas Percy (1729-1811), un clérigo erudito estudioso de las canciones y los poemas antiguos de Inglaterra, lamenta la extinción de la práctica cultural del canto y la recitación, misma a la que atribuye precedencia temporal y superioridad cualitativa, por el hecho de estar fincada exclusivamente en la voz. En la pintoresca vida de Percy, hay una anécdota que vale la pena rescatar para ilustrar el presente trabajo. Cuando visitaba a un amigo suyo en 1753, notó que había un libro viejo y muy maltratado tirado en el suelo debajo de un mueble. Los sirvientes le estaban arrancando hojas para alimentar el fuego de la chimenea. Percy convenció a su amigo de salvar el papel de las llamas y resultó ser una colección del siglo XVII en la que encontraría las bases para la antología que le daría sentido a su vida durante los siguientes años, y fama, aun de forma póstuma.

Doce años después, en 1765, Thomas Percy publicó su recopilación de baladas y poemas antiguos en tres tomos

archivo digital *English Broadside Ballads* de la Universidad de California en Santa Bárbara, en: <<https://ebba.english.ucsb.edu>>. Cf. Patricia Fumerton y Anita Guerrini (eds.), *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1799*, p. 64.

²⁰ Bruce R. Smith, *op. cit.*, pp. 186-187.

titulada *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets, Together With Some Few Later Date*, basándose en fuentes impresas, aunque en el estudio preliminar lamenta que queden solamente vestigios de las obras de los ministriles itinerantes que ya para tiempos de la reina Isabel I habían desaparecido.²¹

A pesar de que fue duramente criticado por interferir y distorsionar el material recopilado, Percy sentó un precedente importante para las investigaciones de la tradición oral y tuvo influencia extraordinaria en el movimiento romántico. Empezó numerosos viajes para recopilar baladas y poemas en bibliotecas públicas y privadas. Visitó Oxford y también Cambridge, donde consultó la colección de Samuel Pepys y, con ayuda de amanuenses, hizo copias de muchas baladas de pliego suelto. Además de copias, realizó labores de cotejo, enmienda, reescritura, anotación y preparación para la imprenta. El problema fue que, a pesar de la nostalgia expresada por el título de su colección, sus “reliquias” estaban claramente adulteradas; es decir, el tratamiento que le dio a las baladas fue como si se tratara de fenómenos eminentemente literarios, descartando en gran medida su origen oral. Aun así, las *Reliques...* de Percy fueron determinantes para el romanticismo decimonónico. Uno de sus más insignes representantes, William Wordsworth (1770-1850), encuentra en ellas la redención de la poesía misma. Otros de la talla de William

²¹ Paula McDowell, “The Art of Printing was Fatal: Print Commerce and the Idea of Oral Tradition in Long Eighteenth-Century Ballad Discourse”, pp. 35-56.

Blake, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Algernon Charles Swinburne, Sir Walter Scott, e incluso en el mundo germánico Gottfried August Bürger, Johann Gottfried Herder y los mismísimos hermanos Grimm, tienen una deuda con Thomas Percy.²²

Años después, el excéntrico anticuario Joseph Ritson (1752-1803), abogado de profesión, desarrolló un ávido interés por las baladas y las rastreó en numerosas bibliotecas, empezando por la del Museo Británico y las de las Universidades de Oxford y Cambridge. En esa época también desarrolló un sistema ortográfico propio basado en etimologías y fonética. Aunque se considera que no es muy consistente, nos revela la aguda conciencia de Ritson en el aspecto sonoro de la palabra, del metro poético, así como de los acentos locales y variantes dialectales. El título de una de sus antologías más importantes, con su ortografía idiosincrática, *Ancient English Metrical Romancees*, de 1802, da una idea de esto. En el texto preliminar, Ritson subraya la autenticidad de los textos contenidos en el volumen, afirmando que todos se basan en manuscritos antiguos auténticos y se publican en estricto apego al original.²³

Aunque en su momento no tuvo mucho éxito, sigue siendo una fuente significativa hasta nuestros días. Su pasión por la fidelidad y la autenticidad de los materiales recuperados era tal, que a lo largo de su vida se involucró

²² Roy Palmer, "Percy, Thomas (1729-1811)", en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/21959>>.

²³ Joseph Ritson, *Ancient English Metrical Romancees. Selected and Publish'd by Joseph Ritson*, p. 52.

en numerosas controversias entre anticuarios, escritores y letrados en general. Acusó a otros antologadores de baladas —como Thomas Warton y John Pinkerton— de ignorancia, plagio y fraude literario y, por supuesto, atacó despiadadamente las *Reliquias* de Thomas Percy, pero coincidía con él en una sola cosa, y ésta era que la imprenta le había asestado el tiro de gracia al arte oral de los ministriles: “El arte de la imprenta fue letal para los ministriles que cantaban; la gente empezó a leer y, desafortunadamente para los ministriles, sus composiciones no toleraban la lectura”.²⁴

Ritson además dio muestras de vasta erudición textual al criticar salvajemente la edición de Shakespeare preparada por Samuel Johnson y George Steevens en 1778, lo mismo que las de Isaac Reed de 1785 y la de Edmond Malone de 1790. Y, en 1795, denunció las falsificaciones shakespearianas de William Henry Ireland, quien había producido unos documentos, supuestamente autógrafos de Shakespeare, incluyendo una obra de teatro. Conviene recordar que esta época es la edad de oro de las falsificaciones literarias, algunas de las cuales gozaron de gran difusión, a veces a nivel de toda Europa. Es el caso de *The Poems of Ossian* (1765) publicados por el poeta James Macpherson (1736-1796), presentados como traducciones suyas de poemas épicos de la tradición oral con fuentes gaélicas ancestrales. Casi de inmediato, el influente erudito y anticuario irlandés, promotor de la lengua y cultura gaélicas, Charles O'Connor (1710-1791), entre otros,

²⁴ Traducción propia. El original dice: “The art of printing was fatal to the minstrels who sung; people begun to read and, unfortunately for the minstrels, their compositions would not bear reading”. Cf. Paula McDowell, *op. cit.*, p. 36.

demostró que se trataba de una impostura, pero era tal la sed de este tipo de obras, que el desenmascaramiento no mermó su éxito. Ritson también lanza invectivas contra Macpherson, pero curiosamente le concede tener un conocimiento profundo de la tradición gaélica genuina.²⁵

Vale la pena agregar que, entre las múltiples publicaciones de Ritson, en 1795 encontramos una recopilación exhaustiva en dos tomos titulada *Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads Now Extant Related to that Celebrated English Outlaw*.²⁶ Ritson había dedicado años a recoger todo el material histórico y poético referido a Robin Hood, en gran medida derivado de la tradición oral. Su aplicación fue tal, que se han encontrado muy pocos ejemplares no incluidos. Era casi una especie de devoción lo que Ritson sentía por Robin Hood, en gran medida porque resonaba con su postura política radical. Ritson era un gran simpatizante de la Revolución Francesa y formó parte del movimiento republicano anti-monárquico inglés. Y es que en la extraordinaria trayectoria de Ritson se percibe ya la vinculación entre oralidad y nacionalismo, pues procede de la valoración de lo *local*, es decir, tanto de la historia local como de la oralidad lírica, vinculada al territorio.²⁷

²⁵ Tom Peete Cross, "Joseph Ritson. A critical biography by Henry Alfred Burd", p. 237.

²⁶ Henrik Thill Nielsen creó un enorme *wiki* llamado *International Robin Hood Bibliography*, modificable por el público y cuidadosamente curado por Nielsen, en: <https://www.irhb.org/wiki/index.php/Main_Page>.

²⁷ La idea de la tradición oral vinculada al territorio puede tener consecuencias funestas, como se demuestra en la apropiación que tuvo el nacionalsocialismo de los cuentos de los hermanos Grimm. Cf. Stephanie L Barczewski, "Ritson, Joseph (1752-1803)", en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23685>>.

Otra de sus facetas contraculturales se encuentra en su vegetarianismo, que promovió activamente y por lo que fue duramente criticado. En suma, Ripton encarna, por un lado, algunas de las características estereotípicas del filólogo folklorista, excéntrico, republicano, protosocialista y, por si fuera poco, vegetariano. Por el otro, sin embargo, tanto él como Thomas Percy hasta cierto punto son evidencia de una crítica textual evolucionada, con vigilancia entre pares, en la que se realizan acciones de rescate, recuperación, preservación, fidelidad, integridad, documentación sólida y verificable, y más, que siguen caracterizando la creación de acervos de la tradición oral. No debemos pasar por alto la necesidad de una cierta erudición por parte del investigador para poder discernir la autenticidad de sus materiales, lo que conduce al desarrollo de pruebas de atribución y demás procedimientos que delatan una madurez de los estudios críticos y literarios.

El fenómeno paradójico pero inevitable es que las baladas, en lugar de ser el canto del pueblo, acaban por volverse tema de erudición libresca derivada de la percepción entre la gente letrada de que la imprenta provocó la extinción de una tradición oral valiosa. Según Paula McDowell es entonces cuando cristaliza propiamente el concepto moderno de tradición oral, un momento decisivo para la historia de la literatura y de la crítica. Aunque a principios del siglo XVIII, argumenta McDowell, el concepto de tradición oral se asoció más con la diferencia entre el protestantismo, que ponía énfasis en la autoridad escritural, y el catolicismo, que valoraba también la estabilidad de la tradición eclesiástica no escrita, hacia la década de 1760-1769 se aprecia un uso cada vez más secularizado del con-

cepto para referirse a obras de arte verbal transmitidas de una generación a otra sin hacer uso de la letra.

Así como entre los antologadores de baladas, el concepto alcanzó el ámbito de la erudición clásica que llevó a un cuestionamiento de las autoridades sobre las que se construyó la más arraigada tradición occidental. Es en esa década cuando el erudito anticuario y viajero Robert Wood (1717-1771) publica su ensayo sobre la oralidad de Homero, *Essay on the Original Genius of Homer*, que circuló de manera privada entre 1767 y 1769, y se publicó póstumamente en 1775. La propuesta de Wood acerca de que Homero probablemente no había conocido el arte de la escritura fue recibida con desprecio en un principio, pero fue cobrando vigencia de manera gradual en los círculos letrados por la solidez de los argumentos presentados.²⁸

La oralidad era aceptable en el ámbito del folclor y la tradición popular, pero tratándose —desde la perspectiva dieciochesca— de uno de los pilares del conocimiento letrado, la idea era ridícula y ofensiva.

Los debates en torno a la figura de Homero en realidad se dieron a todo lo largo del siglo en cuestión, lo cual resultaba especialmente significativo en un contexto en el que anticuarios y eruditos gozaron más que nunca de acceso a libros impresos de obras de la Antigüedad grecolatina, y construyeron así su propio posicionamiento histórico con respecto al saber, poniendo en tela de juicio muchas opiniones recibidas que habían permanecido *incuestionadas* durante siglos. El concepto de oralidad fue decisivo para la consolidación del distanciamiento crítico

²⁸ T. J. B. Spencer, "Robert Wood and the Problem of Troy in the Eighteenth Century", pp. 79-80.

como uno de los valores de la erudición filológica, aplicable tanto a los antiguos como a los modernos. Ya para fines del siglo XVIII el concepto de “tradición oral” había dejado de tener todo tinte religioso y se convirtió en una divisa que cobraría un inmenso valor en la caracterización del siguiente siglo. La investigación de campo se veía justificada como parte de la erudición textual, perfilándose así la misión de recuperar, recolectar, preservar los textos vivos, amenazados por el mecanicismo de la imprenta —aunque preservados por ésta.²⁹

No sólo esto, sino que, en paralelo a la disrupción ocasionada por la cuestión homérica, algunos pensadores y filólogos ilustrados comenzaron a reconocer que la cultura impresa podía tener efectos nocivos, y que la palabra hablada tenía cualidades que se perdían en aquélla. Por ende, se miró con nueva curiosidad a las sociedades iletradas, ya fuera en el interior o en el extranjero. Lo que Nicholas Hudson describe como el lenguaje *visual* de la palabra impresa tiene una fijeza, una definitividad a la que se contraponen el carácter fluido y adaptable del lenguaje hablado.³⁰

La dinámica no es tan simplista, pues lo que para unos es rigidez, para otros es estabilidad; lo que para unos es fluidez, para otros es vaguedad; lo que para unos es sutileza, para otros es incoherencia. Aun así, la Ilustración fue un momento decisivo para abrir las puertas a la posibilidad de una oralidad enaltecida, cuando no francamente superior. Un ejemplo célebre lo encontramos en la sá-

²⁹ P. MacDowell, *op. cit.*, pp. 38-41.

³⁰ Nicholas Hudson, “Constructing Oral Tradition: The Origins of the Concept in Enlightenment Intellectual Culture”, en: Adam Fox y Daniel Woolf (eds.), *The Spoken Word. Oral Culture in Britain 1500-1850*, p. 241.

tira de la sociedad letrada en la obra conocida como *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745). En el cuarto viaje, el protagonista, Lemuel Gulliver, visita la tierra de los houyhnhnms, caballos perfectamente sensatos que viven gobernados por la razón, que prescinden de las letras y funcionan con conocimientos totalmente tradicionales.³¹

Si bien el caso de las baladas es de los más conocidos, no es el único cuyo rastreo revela la historia de prácticas textuales de colección y archivo más allá de los saberes canónicos. En este muestrario mínimo no quisiera omitir los cuentos llamados folklóricos en un contexto en el que dicha categoría se iba estabilizando de manera paralela a la de “tradición oral”. Los orígenes del estudio del folklor en el contexto europeo suelen coincidir con los movimientos nacionalistas románticos de fines del siglo XVIII. La colección *Kinder- und Hausmärchen* de los hermanos Grimm data de 1812 y tuvo un enorme éxito más allá de su lugar de origen. El “descubrimiento” del folklor se considera esencial para el surgimiento del espíritu nacionalista de cada contexto por la vinculación entre expresiones artísticas y culturales, y espacios geográficos delimitados.³²

Este sentido territorial se expresa y desarrolla en una dicotomía esencial: lo propio y lo ajeno, con una clara jerarquía donde lo primero domina sobre lo segundo. Así, “nosotros y lo nuestro” está por encima de “ellos y lo suyo”, lo que deriva en dicotomías subsecuentes, igualmente reduccionistas, como ciudad-campo, clase alta-clase baja,

³¹ *Ibid.*, p. 247.

³² John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, p. 2.

culto-popular, pasado-presente, o bien (en el contexto actual) lo inglés y lo europeo, lo occidental y lo oriental, lo civilizado y lo salvaje, lo antiguo y lo moderno.³³

Así, en las primeras décadas del siglo XIX los editores londinenses publicaron decenas de libros de temas folklóricos incluyendo epopeyas, baladas, canciones, mitos, leyendas y otros relatos tradicionales que recolectaban, transcribían, traducían y publicaban los nuevos eruditos del folklor, a menudo procedentes de otros países, o bien reportados por colonizadores en territorios conquistados o simplemente por viajeros que recogían tradiciones y costumbres. El fenómeno en parte se explica como la prevalencia de una oralidad un tanto primitiva en el extranjero en contraposición al alfabetismo local del “público lector”.³⁴

El hecho es que los cuentos en particular desde el siglo XVII habían tenido una connotación no sólo relacionada con el primitivismo extranjero, sino también con la feminidad iletrada, con los *old-wives tales*, cuentos de vieja, cuya denominación misma es peyorativa. El discurso académico sobre la tradición oral a menudo ha apelado a atributos tales como simplicidad, naturalidad, espontaneidad, autenticidad. En el contexto del romanticismo, dichos atributos se vinculan con la idea del genio poético, pero en muchos otros contextos se asocia con una falta de capacidad, de habilidad y sofisticación, con la ignorancia y la ingenuidad. Aunque está claro que la tradición oral

³³ *Idem*. La comparación analítica es una de las ideas fundadoras de la Folk-Lore Society en 1878.

³⁴ Jennifer Schacker, *National Dreams: The Remaking of Fairy Tales in Nineteenth-Century England*, pp. 3-4.

no es un territorio exclusivamente femenino, se ha estudiado la fuerte participación femenina para la creación y transmisión de formas orales, como las nanas, las rimas, los refranes, los juegos y piezas líricas de todo tipo, incluyendo las baladas, donde también figuran como heroínas o matriarcas.³⁵

Se tienen registros de mujeres, madres, abuelas, consideradas “misceláneas vivientes” que *compendiaban* canciones de todo tipo, así como cuentos de reyes, gigantes, hadas, duendes y demás espíritus elementales. En una estupenda anécdota, el autor escocés James Hogg (1770-1835) relata un encuentro que tuvo su extraordinaria madre con sir Walter Scott (1771-1832), también escocés, quien ya gozaba de gran celebridad como autor y rescatador del folclore de su patria. Scott había pedido a la señora Hogg que le cantara una canción y ella lo complació cantándola muy bien. Al terminar, Scott le preguntó si esa canción no se había publicado, y ella, muy ofendida, respondió que ninguna de sus canciones se había publicado, a menos que él las fuera a publicar y que si las publicaba las iba a arruinar; que las canciones se hicieron para cantarse y no para leerse; y que lo peor era que ni siquiera las transcribían bien.³⁶

Describir algo como *old wives tales* implica también que la historia es inmoral, falsa o supersticiosa, fruto del chisme, el regaño, la maledicencia y más. Es por ello que a menudo la autoridad textual masculina se construye al deslindarse expresamente de esa asociación, reforzando

³⁵ Suzanne Gilbert, “Orality and the Ballad Tradition”, en: Glenda Norquay (ed.), *Edinburgh Companion to Scottish Women's Writing*, p. 37.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

la dicotomía tantas veces percibida entre lo oral y lo escrito.³⁷

Para discurrir sobre este punto, nos remontaremos nuevamente al siglo XVII, pues resulta por ello interesante y un tanto provocador que Charles Perrault (1628-1703) haya titulado su colección *Histoires ou contes du temps passé ou Les contes de ma mère l'Oye* (1685), con lo que se desató la moda de los cuentos. Su título, por un lado, alude a un pasado indeterminado, y por el otro, a una figura femenina igualmente indeterminada, conocida en español como Mamá Oca, *Mother Goose* en inglés, que representa las tradiciones de cuentos populares y rurales, eminentemente orales. Los cuentos de Perrault los tradujo al inglés Robert Samber (1682-1745) de manera relativamente tardía, hasta 1729, como *Histories, or Tales of Past Times*. Desde entonces y al día de hoy no se han dejado de imprimir.³⁸

Se acepta en general que la frase “cuentos de hadas” fue acuñada por Madame d'Aulnoy (c. 1650-1705) con la publicación de *Les contes de fées* [*Cuentos de hadas*] (1697) y *Contes nouveaux, ou les fées à la mode* [*Nuevos cuentos, o Las hadas a la moda*] (1698). Se publicaron en Inglaterra en 1716 y 1721, con diversas ediciones subsecuentes. Aunque se consideran, lo mismo que los de Perrault, cuentos de autoría individual, ambas colecciones evocan de alguna manera la tradición oral popular. Algo similar ocurre con la colección de cuentos orientales publicada entre 1704 y 1717 por Antoine Galland (1646-1715) como *Les mille*

³⁷ Christine Neufeld, “Speakerly women and scribal men”, p. 420.

³⁸ J. Blom y F. Blom, “Samber, Robert”, en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/69872>>.

et une nuits, y traducidas al inglés desde 1706 como *Arabian Nights Entertainments*. Galland era amigo de Perrault y ciertamente adaptó los cuentos al gusto de la época. Sin embargo, el origen de esta colección de cuentos “árabes” se hunde en las lejanas raíces de la tradición oral y sigue siendo motivo de polémica.

En el caso de los cuentos de hadas, la enorme cercanía cultural entre Francia e Inglaterra se topó con un límite en la medida en que la moda de los cuentos de hadas sí llegó a las Islas Británicas, donde se publicaron numerosas colecciones entre 1685 y 1700, pero todas eran traducciones de los cuentos franceses.³⁹

Los cuentos populares ingleses o su equivalente en los siglos XVI y XVIII son en gran medida cuentos didácticos con moraleja arraigados en la Reforma protestante y giran en torno a los castigos terribles que recaen sobre quienes tienen conductas transgresoras. A menudo intentaban pasar por verdad ocurrencias sensacionalistas o sobrenaturales sobre fantasmas, apariciones, demonios, enfermedades grotescas y tormentos infernales, decretos del juicio divino para castigar a quienes no seguían los principios de moralidad cristiana. En 1635, por ejemplo, circuló la historia de la “dama quejumbrosa”, una condesa estéril que vivió en el siglo XIII y que por envidia injurió a una pordiosera, madre de mellizos. La ingrata condesa, como castigo, dio a luz a 365 bebés del tamaño de un ratón.⁴⁰

Aunque los cuentos amenazantes de moral religiosa siguieron floreciendo a lo largo del siglo XIX, sobre todo

³⁹ Nancy B. Palmer y Melvin D. Palmer, “The French *Conte de Fée* in England”.

⁴⁰ Alexandra Walsham, “Reformed Folklore? Cautionary Tales and Oral Tradition in Early Modern England”, p. 185.

en la época victoriana, también proliferaron otros géneros como el cuento sinsentido o *nonsense tale*, etiologías o cuentos de las causas de las cosas, chistes y bromas, fábulas y cuentos de animales y cuentos interminables.⁴¹

Uno de los máximos coleccionistas de folklor infantil, ya en el siglo XX, es Peter Opie (1918-1982), quien trabajó en la BBC y, junto con su esposa Iona, empezó por una recopilación de rimas infantiles titulada *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (1951), seguida de muchos títulos más de compilaciones de cuentos, cantos y juegos infantiles, además de recopilaciones de supersticiones y otros temas no necesariamente vinculados a la infancia. Iona Opie hacía investigación de campo en los parques y juegos infantiles, además de las bibliotecas. Muy pronto esta afición derivó en el coleccionismo voraz de libros infantiles y toda clase de objetos relacionados con la niñez, como juguetes y juegos de mesa. En 1988 su vasta colección fue donada a la biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford.⁴² En la actualidad existe un valioso recurso digital, el Archivo Opie, que enlaza la colección física con la investigación.⁴³

El río de la expresión oral es una derrama sin fin que nutre y mueve a las comunidades. El silencio desconcertante que disecó a las ciudades momentáneamente durante los confinamientos derivados de la pandemia en 2020 y 2021 empieza a subsanarse, y el flujo de la palabra encuentra cauce en las narrativas de la experiencia vivida,

⁴¹ Ruth B. Bottigheimer, "Fairy Tales and Folk Tales", en: Peter Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, pp. 261-274.

⁴² Gillian Avery, "Opie, Peter Mason (1918-1982)", en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/31517>>.

⁴³ Los enlaces se ofrecen en la bibliografía.

desde las experiencias de supervivencia o fallecimiento, hasta las falsas noticias. Bien podemos marcar aquí una pausa, artificial como todas, conjurando el habla de las lenguas con una de las palabras londinenses más irresistibles para la enunciación:

Supercalifragilísticoespialidoso.

Referencias

- ANÓNIMO (c. 1490). *London Lickpenny*. MSS Harley. Londres: Biblioteca Británica, pp. 367, 542.
- ARNOVICK, Leslie K. (2006). *Written Reliquaries: The Resonance of Orality in Medieval English Texts*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- AVERY, Gillian (2012). “Opie, Peter Mason (1918-1982)”, en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/31517>>. Consultado el 7 de marzo de 2022.
- AVERY, Todd (2006). *Radio Modernism: Literature, Ethics and the BBC, 1922-1938*. Londres: Routledge.
- _____ (2014). “A Short History of the BBC”, en: *Insight Pre-Intermediate Student’s Book Unit 9*. Oxford: Oxford University Press, pp. 114-115, en: <<https://elt.oup.com/elt/students/insight/dyslexicfriendlytexts/preint/a002000insightpreintsbdfrtunit9d.pdf>>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- BARCZEWSKI, Stephanie L. (2004). “Ritson, Joseph (1752-1803)”, en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23685>>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.

- BIDGOOD, Z. D. M. (1980). "The Significance of Thomas Ravenscroft", *Folk Music Journal*, vol. 4, núm. 1, pp. 24-34.
- BLOM, J. y F. Blom (2007). "Samber, Robert", en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/69872>>. Consultado el 5 de marzo de 2022.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. (2004). "Fairy Tales and Folk Tales", en: Peter Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, vol.1. Londres: Routledge, pp. 261-274.
- BRIGGS, Asa (1961). *The Birth of Broadcasting*. Oxford: Oxford University Press.
- BRITAIN, David (2009). "One Foot in the Grave? Dialect Death, Dialect Contact, and Dialect Birth in England", *International Journal of Socio-Linguistics*, núm. 196-197, pp. 121-155.
- CROSS, Tom Peete (1919). "Joseph Ritson. A Critical Biography by Henry Alfred Burd", *Modern Philology*, vol. 17, núm. 4, pp. 233-238.
- DE CERTEAU, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- FINNEGAN, Ruth (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. Londres / Nueva York: Routledge.
- FUMERTON, Patricia y Anita Guerrini (eds.). 2010. *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1799*. Londres: Ashgate.
- GILBERT, Suzanne (2012). "Orality and the Ballad Tradition", en: Glenda Norquay (ed.), *Edinburgh Companion to Scottish Women's Writing*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 35-43.
- GONZÁLEZ Treviño, Ana Elena (2009). "Quién puede usar el rayo de Dios", en: Marina Fe (coord.), *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 119-129.

- GRIMM, Jacob y Grimm, Wilhelm (1812-1815). *Kinder- und Hausmärchen*. Berlín: Realschulbuchhandlung.
- HELLER-ROAZEN, Daniel (2011). "Of Sacred Names", *The Yearbook of Comparative Literature*, núm. 57, pp. 240-251.
- HUDSON, Nicholas (2002). "Constructing Oral Tradition: The Origins of the Concept in Enlightenment Intellectual Culture", en: Adam Fox y Daniel Woolf (eds.), *The Spoken Word. Oral Culture in Britain 1500-1850*. Manchester: Manchester University Press, 240-255.
- JOSEPHSON, Nors S. (1998-2002). "Interrelationships Between the London Street Cry Settings", *Musica Disciplina*, núm. 52, pp. 139-180, en: <<https://www.jstor.org/stable/20532424>>. Consultada el 5 de marzo de 2022.
- MACDOWELL, Paula (2010). "'The Art of Printing Was Fatal': Print Commerce and the Idea of Oral Tradition in Long Eighteenth-Century Ballad Discourse", en: Patricia Fumerton y Anita Guerrini (eds.), *Ballads and Broad-sides in Britain, 1500-1800*. Londres: Ashgate, pp. 35-56.
- NEUFELD, Christine (1999). "Speakerly Women and Scribal Men", *Oral Tradition*, vol. 14, núm. 2, pp. 420-429.
- NIELSEN, Henrik Thill (dir.). (s. a.). *International Robin Hood Bibliography*, en: <https://www.irhb.org/wiki/index.php/Main_Page>. Consultado el 6 de agosto de 2023.
- ONG, Walter J. [1982] (2016). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- ONG, Walter J. (1984). "Orality, Literacy and Medieval Textualization", *New Literary History*, vol. 16, num. 1, pp. 1-12.
- OPIE, Iona y Opie, Peter (1951). *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Clarendon Press.
- PALMER, Nancy B. y Melvin D. Palmer (1974). "The French *conte de fée* in England", *Studies in Short Fiction*, vol. 11, núm. 1, pp. 35-44.

- PALMER, Roy (2006). "Percy, Thomas (1729-1811)", en: *Oxford Dictionary of National Biography*, en: <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/21959>>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- PERCY, Thomas (1795). *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets, Together With Some Few Later Date*. Londres: Dodsley.
- (1868). *Bishop Percy's Folio Manuscript Ballads and Romances*, 3 vols., editado por J. W. Hales y F. J. Furnivall. Londres: Trübner.
- PERRAULT, Charles (1697). *Histoires ou contes du temps passé, avec des Moralitez*. [Contes de ma mère l'Oye]. París: Claude Barbin.
- RITSON, Joseph (1795). *Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads Now Extant Related to that Celebrated English Outlaw*. Londres: Egerton, Whitehall y Johnson.
- (1802). *Ancient English Metrical Romanceës. Selected and Publish'd by Joseph Ritson*. Londres: Bulmer.
- SCHACKER, Jennifer (2015). *National Dreams: The Remaking of Fairy Tales in Nineteenth-Century England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SMITH, Bruce R. (1999). *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago: University of Chicago Press.
- SPENCER, T. J. B. (1957). "Robert Wood and the Problem of Troy in the Eighteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, núm. 1-2, pp. 75-105.
- STEWART, Madeau y Craig Fees (1996). "Marie Slocombe, 1912-1995", *Folk Music Journal*, vol. 7, núm. 2, pp. 270-273.
- STOREY, John (2009). *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Londres: John Wiley.

- SWIFT, Jonathan (1726). *Travels into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*. Londres: Benjamin Motte.
- WALSHAM, Alexandra (2002). "Reformed Folklore? Cautionary Tales and Oral Tradition in Early Modern England", en: Adam Fox y Daniel Woolf (eds.), *The Spoken Word. Oral Culture in Britain 1500-1850*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, pp. 173-195.
- WÜRZBACH, Natascha (2011). *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*. Cambridge: University Press.

Repositorios

- BBC. *Sounds*, en: <<https://www.bbc.co.uk/sounds>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- British Library (s. a.). *Sounds Collections*, en: <<https://sounds.bl.uk/information/public-collections>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- Magdalen College, Universidad de Cambridge (s. a.). *Colección Samuel Pepys*, en: <<https://www.magd.cam.ac.uk/pepys>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- Opie Archive (s. a.), en: <<https://www.opiearchive.org>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- Poetry Archive, en: <<https://poetryarchive.org>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- Universidad de California en Santa Bárbara (s. a.). *English Broadside Ballads*, en: <<https://ebba.english.ucsb.edu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

**ORALIDADES: RESONANCIA Y ACTIVACIÓN
DE LOS IMPRESOS POPULARES DESDE EL ARCHIVO
DIGITAL DEL LACIPI**

ENTRE EL CORDEL Y LA MEMORIA: REFLEXIONES SOBRE UN ARCHIVO DIGITAL Y SU RESONANCIA

Mariana Masera

UDIR, UNAM

Desde la invención de la imprenta los impresos populares, también llamados “literatura de cordel” por su modo de difusión, se convirtieron en un medio imprescindible de transmisión de distintas expresiones de la cultura en ámbitos que comprenden tanto lo local como lo internacional.¹ Estos artefactos culturales, de difícil categorización por la multiplicidad de sus contenidos y formatos, constituyen parte de un mundo híbrido entre lo impreso y lo oral. Como ha señalado Luis Díaz Viana, se integran en el mismo pliego “tradiciones distintas, cosmovisiones encontradas, sin pararse en fronteras, ni en ámbitos rurales o urbanos, sin sujetarse a normas cerradas, al margen muchas veces de lo establecido por las élites dominantes”.²

Desde aquellas primeras aproximaciones a los impresos a mediados del siglo xx se han realizado numerosos estudios. A pesar de ello, las palabras de María Cruz García de Enterría continúan siendo fundamentales: “podemos definir a la literatura de cordel como un género literario ‘fronterizo’, que participa un poco de todas las características de los restantes géneros”.³

¹ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, p. 20.

² Luis Díaz Viana, “Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural”, en: L. Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, p. 37.

³ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, pp. 28-29.

Una de las causas aludidas en el siglo pasado por los investigadores para considerarlos como *subliteratura* fue la falta de discriminación de los contenidos. Sobre todo se resalta el “mal gusto” de los pliegos en cuanto a la temática y a la pobre redacción, cuyas consecuencias eran un estilo tremendista, repetitivo y vulgar. Al respecto Julio Caro Baroja comenta:

el pueblo, en su selección, se manifiesta pasional, vitalista si se quiere, poco amigo de razonamientos largos o de análisis complicados (aunque gusto del concepto y la frase alambicada). Queden la medida, el orden, la claridad para otras gentes. También el buen gusto y la moral filosófica.⁴

En tanto que, si se atiende al formato editorial, gracias a la puesta en página que incluye diferentes elementos tipográficos, como una imagen o los textos en columnas, los impresos son objetos visualmente atractivos. A ello se suman el uso de un papel de calidad pobre, que permitía un bajo costo, y la portabilidad, rasgos que facilitaron su alto consumo.

Todos los rasgos anteriores convirtieron en éxito editorial a los impresos populares que se volvieron elementos indispensables de la historia cultural y literaria. La naturaleza híbrida de los pliegos, tanto en su formato intermedial —imagen, escritura y voz— como en su contenido —proveniente de las tradiciones más diversas— queda explícito en las palabras de Luis Díaz Viana:

⁴ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, p. 531.

El mundo de la transmisión de la “literatura de cordel”, sustentada sobre lo oral y lo impreso lo recitado y lo cantado, la literatura y la música, lo tradicional y lo popular, lo vulgar y lo culto, la imprenta y la voz, es un reino tan real como escurridizo: el territorio de lo mixto, el país de todas las impurezas.⁵

Como productos de una nueva tecnología en el siglo xv, los pliegos de cordel y los otros impresos de amplia difusión prontamente constituyeron una salida segura para los talleres y casas editoriales convirtiéndose en una industria trasnacional e incluso global. Entre los factores para lograr su éxito se halla la adaptabilidad; es decir, muchas veces los contenidos se adecuaron a la lengua (se tradujeron) y al registro de cada región, con el fin de satisfacer las demandas de los nuevos públicos. Por todo ello, se puede considerar que fueron los impresores-editores los creadores de la literatura de cordel.⁶ En este sentido, Juan Gomis ha señalado sobre los impresos europeos, que “[c]on sus similitudes y diferencias, esta plétora de textos impresos baratos inundó la Europa moderna, impulsadas desde fines del siglo xv por impresores y libreros para llegar a un creciente público lector que progresivamente se iría familiarizando la letra impresa”.⁷

⁵ Luis Díaz Viana, “La imprenta y la voz. Difusión de los pliegos de cordel madrileños de los siglos xix y xx”, en: L. Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 2, *La colección de pliegos del CSIC*, p. 24.

⁶ Cf. Jean-François Botrel, y Juan Gomis Coloma, “‘Literatura de Cordel’ from a Transnational Perspective. New Horizons for an Old Field of Study”, en: M. Rospocher, J. Salman y H. Salmi (coords.), *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*, p. 128.

⁷ Juan Gomis Coloma, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo xviii)*, p. 34.

El carácter transnacional de la literatura de cordel ha dado como resultado en las últimas décadas de este siglo la proliferación de estudios comparativos a nivel mundial, cuya efervescencia se debe en parte al desarrollo de nuevas tecnologías en las humanidades digitales que permiten conocer acervos antes de difícil acceso.⁸

Se debe añadir que los pliegos se insertan en un amplio ambiente de medios distintos, de ahí que para comprenderlos no debe soslayarse ese gran contexto intermedial al que pertenecen: “la historiografía reciente sobre la Europa preindustrial ha demostrado que no tiene sentido separar los modos de comunicación impresos de los orales, acústicos, performativos y manuscritos, porque todos estos medios estaban unidos en un sistema multimedia”.⁹

A pesar de toda esa vitalidad, la literatura de cordel debió competir con los nuevos medios masivos, cuya consecuencia fue la pérdida de su público y junto con ella la caída de su producción a lo largo del siglo xx en la gran mayoría de los países. Frente a ello, y gracias a la tecnología digital, se han realizado grandes archivos, los cuales, a través de la digitalización, la clasificación y la edición de grandes repertorios de impresos, con base en los trabajos previos, han permitido el renacimiento de sus estudios en las últimas décadas del siglo xx y principios del XXI.

⁸ Cf. Jean-François Botrel y Juan Gomis Coloma, “‘Literatura de Cordel’ from a Transnational Perspective. New Horizons for an Old Field of Study”, en: M. Rospo-cher, J. Salman y H. Salmi (coords.), *op. cit.*, p. 132.

⁹ Massimo Rospo-cher y Jeroen Salman, “Introduction”, *ibid.*, p. 2. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “recent historiography on pre-industrial Europe has demonstrated that it does not make sense to separate printed from oral, acoustic, performative and handwritten modes of communication, because all these means were bound together in a multimedia system”.

Como resultado hay una nueva circulación de objetos, ahora digitales, que facilita el análisis de aquellos objetos análogos, pliegos, en su contexto nacional e internacional. En este trabajo abordaré cómo dentro de un archivo-repositorio digital se activan estos objetos poéticos a partir de las preferencias de los distintos usuarios a partir del uso del concepto de resonancia con el sentido dado por el filósofo Hartmut Rosa.

Intermedialidad en los impresos populares.

Escritura, imagen y voz

Entre los rasgos distintivos de los impresos populares esta su carácter híbrido que impacta en varios niveles, desde lo oral y lo impreso, hasta la multimedialidad y su multifuncionalidad:

Dando por sentado que el género de cordel está inmerso en dos mundos: el de la cultura escrita e impresa con referencia al libro y a la imagen, y el de la cultura oral folklórica, con lugar en la librería, mnemoteca y en el repertorio del pueblo: sin llegar a formular ninguna ley, es fácil observar (incluso retrospectivamente) la convergencia dentro o a propósito de un impreso de cordel varias modalidades de realización y/o uso como recitar, leer, ver, escuchar, escenificar, cortar, pegar y hasta tragar, con n combinaciones; depende del tipo de necesidad o expectativa y de las modalidades de la producción y comercialización que lo caracterizan y sitúan en un conjunto de impresos y/o textos memorizados y de prácticas.¹⁰

¹⁰ Jean-François Botrel, "El género de cordel", en: L. Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, p. 44.

Los textos de los impresos en general son polimorfos, es decir, que pueden realizar el mismo tema de distintas maneras, prosa o verso, y se conciben para oralizarse; es decir, son textos para vocalizarse en la performance. De ahí que se puede afirmar que las palabras impresas se conciben como un acontecimiento, similar a la naturaleza de los textos orales; es decir, “como una entidad fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones” que “se va realizando dentro de su circunstancia y de acuerdo con ella”.¹¹ En tanto que el formato de inscripción, más o menos fijo, fue tomado del mundo de los libros y sirve como basamento, como notación para la voz que los enuncia.¹²

Se suma a los anteriores rasgos de la literatura de cordel la dificultad de conocer las producciones totales de las tiradas realizadas por los talleres. Por una parte, esto se debe a su carácter de “menudencias”, por lo que no existen registros completos. Por otro lado, están las ingentes cantidades de ejemplares producidos en las prensas frente al escaso número preservado. A pesar de ello —a partir del uso de distintas fuentes, como los propios inventarios de las imprentas hasta los documentos judiciales, testamentos o incluso los procesos inquisitoriales— se ha logrado conocer mejor la producción de las casas edito-

¹¹ Ello no excluye que estos textos, al ser impresos, como toda escritura —de acuerdo con Derrida— son iterables fuera del contexto. Véase en este libro el capítulo de Jean-François Botrel, quien destaca el carácter oral de estos impresos. Cf. Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempo de Cervantes*, pp. 145-146.

¹² Cf. Mariana Maserá, *Las representaciones de la voz en la literatura del cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, también “Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest”, en: S. González Aktories y S. Klengel, en colaboración con K. Bailey (eds.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*, pp. 293-310.

riales. Sobre todo en este campo, la digitalización de documentos y de las colecciones ha facilitado a los investigadores consolidar su conocimiento sobre los talleres y su funcionamiento, así como sobre la producción y la circulación de los impresos.

Un archivo digital

En las últimas décadas, la tecnología asociada a las humanidades digitales ha permitido conocer y dar acceso a distintos acervos de literatura de cordel gracias a la digitalización de los objetos y su organización en archivos que permiten su consulta de manera ordenada y sistemática.

De acuerdo con lo propuesto por Barbara Göbel y Christoph Müller, un archivo se puede definir como

una institución clave en las humanidades y las ciencias sociales para la producción, la circulación y la permanencia de conocimientos. El archivo es un lugar físico, una infraestructura estable de información, caracterizada por procesos y prácticas de colección, selección, clasificación, almacenamiento y conservación de objetos de conocimiento tanto textuales, visuales como sonoros. Su objetivo es organizar y ordenar la complejidad. La organización de un archivo conlleva determinadas prácticas con los objetos que implican procesos de apropiación, clasificación, transformación y presentación.¹³

¹³ Barbara Göbel y Christoph Müller, "Archivos en movimiento: ¿qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?", en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 19.

La digitalización de los objetos que constituyen un archivo, en este caso de impresos populares, es un proceso complejo que involucra tanto instrumentos como estructuras análogas y digitales: “No se trata de una simple sustitución de lo análogo por lo digital, sino que existe un alto grado de hibridez en este complejo proceso de transición de sistemas tecnológicos”.¹⁴

En otras palabras, la digitalización permite la movilidad y facilita una interrelación entre objetos distintos como texto, imagen y sonido, que a su vez favorecen la constitución de redes. Es decir, “la digitalización es una técnica de movilización de objetos de alta velocidad y gran alcance espacial”, ya que tiene “el potencial de producir relaciones más simétricas entre objetos y reducir las asimetrías persistentes que existen entre diferentes tipos de objetos tales como, por ejemplo, la hegemonía histórica que tiene en bibliotecas el texto sobre la imagen”.¹⁵

Al establecerse nuevas relaciones espacio temporales a partir de la digitalización emergen nuevos “ecosistemas digitales del conocimiento”, en tanto “que difieren de los movimientos de objetos análogos y la circulación tradicional del conocimiento en las humanidades y las ciencias sociales”.¹⁶

En particular, el establecimiento de un archivo digital de impresos populares con bases relacionales implica la creación de un sistema complejo en el que los nuevos objetos digitales se pueden vincular de distintas maneras entre sí, surgiendo redes que permiten entender al obje-

¹⁴ Andreas Degkwitz en *ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

to, en ocasiones multimedial, de manera discreta o individual, como en su contexto, simultáneamente. Podemos imaginar así que el archivo digital nos facilita imitar o aproximarnos a la performance, al momento de la ejecución, cuando se pone en marcha a la tradición misma.

Siguiendo la reflexión del investigador John Miles Foley sobre las artes verbales, pero que sirve también para la literatura de cordel, la poesía oral —en nuestro caso el impreso— se puede entender como un sistema de rutas que se enlazan en la tradición; de este modo, los poetas siguen uno u otro camino en cada performance. Los usuarios de los impresos siguen un proceso similar durante su performance, ya que cada usuario puede utilizar los distintos recursos o rutas que ofrece el formato.

Un archivo digital imita el proceso de la tradición, ya que es donde se pueden entrelazar objetos y colecciones distribuidos en diversos espacios y tiempos, facilita la construcción de múltiples “rutas” que el usuario puede seguir, como el *apparatus fabulosus* que propone Foley:

Sin embargo, ¿qué pasaría si pudiéramos restaurar algo de la experiencia de la poesía oral, algo del evento-contexto que se pierde durante el proceso de textualización? Pensemos en tres estrategias: (1) archivos auxiliares, (2) soporte audiovisual y (3) edición interactiva. Todo esto podría entrar dentro del manto conceptual de un *apparatus fabulosus* —no un aparato crítico, sino basado en las historias.¹⁷

¹⁷ John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem?*, p. 222. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “But what if we were able to restore some of the experience of oral poetry, something of the event-context that has been peeled away during the textualization process? Let’s think of three kind of strategies: (1) ancillary files, (2) audiovisual support, and (3) the interactive edition itself. All of these

Es decir, un sistema que incluya no sólo el conocido aparato crítico literario, sino también un contexto multi-medial que le permita al usuario tener una experiencia integral que remita a la experiencia real.¹⁸ En consecuencia, siguiendo al estudioso de la poesía oral, se podría añadir que “una vez construida la ciberestructura, el único límite a la lectura a través de la tradición sería el número de versiones y otras canciones en la base de datos”.¹⁹

Las afirmaciones de Foley sirven *mutatis mutandis* para la literatura de cordel, en el sentido de que el individuo que los usa toma decisiones particulares para cada performance, siguiendo siempre la ruta marcada por la tradición oral o impresa.

En este sentido, la aseveración puede llevarse hacia la realización de un repositorio de impresos, en el que a partir de la catalogación y organización se nos indican las rutas o los caminos posibles de recorrer. Si a esta experiencia añadimos archivos sonoros o los documentos del impresor, se podría enriquecer incluso más cada objeto, ya que simultáneamente se puede estudiar como un objeto único, como parte de una tradición y de un sistema complejo de producción.

would fall under the blanket concept of an *apparatus fabulosus*- not a critical but a story-based apparatus”.

¹⁸ John Miles Foley, *Oral Tradition and the Internet: Pathways of the Mind*, p. 96.

¹⁹ John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem?*, p. 224. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “once the cyber-structure is built, the only limit on reading across the tradition would be the number of versions and other songs in the data-base”.

LACIPI: un archivo digital para los impresos populares

El Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) se puede comprender como

un espacio de trabajo interinstitucional para el estudio multidisciplinario de los discursos impresos en formatos de gran difusión y las manifestaciones asociadas con ellos (sonoridad, memoria, gestos, corporalidad, devociones, expresiones musicales, etc.). Se propone estudiar desde diversas perspectivas interdisciplinarias los materiales impresos de gran difusión con el fin de entender no sólo las tradiciones literarias, sino también las dinámicas sociales, las formas de comunicación y de circulación, las manifestaciones artísticas y los imaginarios culturales.²⁰

El objeto de estudio son los impresos populares (de gran circulación) iberoamericanos, principalmente de los siglos XIX y las primeras décadas del siglo XX. En un principio nos hemos centrado en casas editoriales mexicanas, como la de Antonio Vanegas Arroyo y la de Eduardo Guerrero. Los formatos más frecuentes utilizados por estas imprentas fueron: la hoja volante, el pliego de cordel, el cuadernillo, el librito y el libro.²¹ Esta clasificación, basada en el número de páginas, es compartida por la mayoría de los proyectos que estudian estos objetos.

Como hemos señalado en nuestra página web, se creó un espacio digital, una red wiki, que surgió con dos pro-

²⁰ Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), "Inicio", en: <<https://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.

²¹ *Idem*.

pósitos principales: primero, el rescate virtual de los impresos a fin de preservar su contenido y visibilizarlo fuera de los acervos en los que se da resguardo a los ejemplares físicos; segundo, ofrecer tanto a los académicos como al público en general un catálogo y una biblioteca con índices que permiten hacer búsquedas por distintos campos pertinentes para la identificación de los impresos. Además, se ha enriquecido el archivo con un visor cartográfico; es decir, el sitio plantea un mapa en donde se le indican al usuario distintas rutas que puede seguir para conocer ese impreso. Próximamente, se enriquecerá también con archivos sonoros.²²

Como resultado de las dos primeras etapas de trabajo, se diseñó y alimentó una base de datos que se abrió a consulta pública, en la que se muestran impresos del acervo familiar de la casa editorial Antonio Vanegas Arroyo (1880 a 1917) y de la testamentaría del editor, producción que alcanza la década de los años cuarentas del siglo xx.

En una tercera etapa se sumaron a la base las digitalizaciones de nuevos impresos de la misma editorial o de la testamentaría que se hallaban en distintos acervos tanto nacionales como internacionales, como es la colaboración que se realiza con El Colegio de San Luis y el Instituto Iberoamericano de Berlín, dada su rica colección, por ejemplo, de estampas mexicanas.

²² También sobre LACIPI véanse más adelante, en este mismo volumen, los artículos de Ana Rosa Gómez Mutio, "La catalogación de impresos populares a partir de las dinámicas editoriales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo"; de Grecia Monroy Sánchez, "Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI"; de Hugo Gómez Jaime, Paola Herrera Rocha, Paola Sánchez Ruiz, Luis Mateo Patricio Pineda y Rafael

Los impresos de otras casas editoras, en consonancia con lo anteriormente expuesto, se digitalizan como fruto de colaboraciones interinstitucionales o bien se incorporan constantemente al sitio impresos ya digitalizados con el propósito de integrarlos al mismo sistema de catalogación y facilitarle al usuario la búsqueda.

Este repositorio, con su amplio espectro de documentos digitalizados, aspira también a favorecer el estudio de la poética, estilística, gráfica y oficio editorial tocante a la literatura impresa popular panhispánica e iberoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. Ello implica una constante actualización y, por ende, una propuesta de trabajo colaborativo entre distintos equipos que tienen como objetivo ofrecer una consulta más accesible.

En un futuro próximo se integrarán archivos sonoros que permitan conocer algunas de las interpretaciones de las canciones contenidas, así como materiales que favorezcan reconstruir, como hemos mencionado, la performance y, de esta manera, crear una experiencia integral en el intento de construir el *apparatus fabulosus* propuesto por John Miles Foley.

Hasta ahora se han publicado 3 300 impresos y continúa la inserción a la base de distintas colecciones privadas y públicas. La consulta puede realizarse por distintas categorías: colecciones, formatos, imprentas, temas, textos, por fechas, por lugares, entre otras. Se trata de generar un

González Bolívar, "Mapa de la colección Vanegas Arroyo. Actualización e integración al marco de las humanidades digitales", y de Martha Fernanda Vázquez Carbajal, Xanai Ortiz Díaz y José Simón Menchaca, "Impresos escogidos para todos los gustos: del repositorio a los medios de divulgación".

Archivo, en el sentido de Price,²³ en movimiento constante, inacabado, que integre nuevas colecciones (institucionales o privadas) a su propia catalogación, en un intento por ofrecer la posibilidad de consultar múltiples acervos utilizando un ismo conjunto de herramientas.

Sin embargo, uno de los retos constituye evitar que se transforme en un repositorio sólo de preservación. Por ello se ofrece al usuario, a través de las distintas categorizaciones propuestas, documentos enriquecidos para mejorar el estudio de los impresos —objetos híbridos— tanto de textos como de imágenes. Ejemplo de ello es el mencionado mapa que permite reconstruir los complejos circuitos de circulación y de producción, conjugando en el mismo espacio diversos documentos que sería imposible reunir de otra manera.²⁴

Como otros proyectos de humanidades digitales, en esta preocupación el LACIPI se halla en un punto de inflexión —de ahí la dificultad de nombrarlo archivo, repositorio, proyecto temático, etcétera—, ya que aborda objetos particulares cuidadosamente descritos, pero a la vez tiene que ser suficientemente flexible para la inclusión de nuevos objetos:

En un entorno digital, el término “archivo” ha ido adquiriendo gradualmente el significado de colección intencionada de sustitutos [representaciones digitales]. Como sabemos, los significados cambian con el tiempo, y el archivo

²³ Kenneth M. Price, “Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What’s in a Name?”, en: <<https://digitalcommons.unl.edu/englishfacpubs/69/>>.

²⁴ Cf. Jaime Gómez *et al.*, *op. cit.*

en un contexto digital ha llegado a sugerir algo que mezcla características de edición y archivo. Fusionar características de ambos es una de las tendencias de los últimos trabajos sobre edición electrónica.²⁵

Otro reto importante es la activación que se produce en internet al circular objetos de una tradición que en su aspecto material ha desaparecido o se ha debilitado en un gran número de regiones y que, al viajar entre las distintas comunidades virtuales, producen una reactivación de una memoria compartida, que puede ser en las redes académicas —aquellas que permiten comunicar los hallazgos y aumentar la interconexión— o por usuarios de distintos niveles de especialización. Sin embargo, para lograr una activación continua y beneficiosa para el *Archivo* existen dos aspectos asociados con los individuos que lo consultan: la interactividad y la extensibilidad. La primera permite al usuario crear de maneras dinámicas y creativas, en tanto que la segunda facilita “reusar los contenidos en otros contextos”.²⁶

Como han señalado Carmen Morán y María Pilar Páneros en su trabajo dedicado a la relación entre la cultura popular y el internet:

²⁵ Kenneth M. Price, *op. cit.* La traducción es mía. La cita original en inglés es: “In a digital environment, archive has gradually come to mean a purposeful collection of surrogates. As we know, meanings change over time, and archive in a digital context has come to suggest something that blends features of editing and archiving. To meld features of both — is one of the tendencies of recent work in electronic editing”.

²⁶ Miguel Escobar Varela, “The Archive as Repertoire: Transience and Sustainability in Digital Archives”, p. 28, en: <<https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/10/4/000269/000269.html>>.

La recreación es la clave de la dinámica de la cultura popular y ésta hoy día también se desarrolla con fuerza en internet. La Red no ha interrumpido la tradición: la ha re-anudado en un sistema en el que la oralidad y el papel son formas de creación y transmisión cada vez más subsidiarias de un modelo nodal de información tecnológicamente resuelto (y, por tanto, tecnológicamente dependiente).²⁷

Además, añadido, el reciclado, la adaptación y la relocalización —la multimedialidad, la elección del lector— serán en tanto resuene en su memoria, y la resonancia en cuanto se desplace a nuevos lectores.

Quedaría, sin embargo, seguir investigando la motivación íntima que desde la mnemoteca y la biblioteca individual lleva al usuario a la activación del archivo, como magistralmente explicara Jean-François Botrel en su aportación contenida en este mismo volumen.

Memoria y resonancia: un caso particular los cancioneros de Vanegas Arroyo

Ante la construcción de un archivo o red digital como un sistema que permite la consulta de los objetos discretos y al mismo tiempo facilita su integración en distintas tradiciones temáticas, formales o visuales, a partir del uso de bases relacionales, se requiere una perspectiva transdisciplinaria que facilite comprender al fenómeno de los impresos populares de manera integral.

²⁷ Carmen Morán Rodríguez y María Pilar Panero García, “La re-anudación del folklore: oralidad, cultura popular y antropología en la red nodal”, p. 8.

En el caso del LACIPI, la intención de incorporar archivos multimediales —como los sonoros, cuando sea posible, y ampliar las búsquedas visuales— consiste en aprehender el mayor número de elementos que permita al usuario, por una parte, reconstruir las resonancias producidas en los consumidores de aquella época y, por otra, crear sus propias *resonancias*. Baste recordar, como ya se ha señalado, que uno de los rasgos esenciales de la literatura de cordel es su carácter performático en tanto gesto y voz.

El término *resonancia* es tomado de la acústica, pero refiere también a fenómenos distintos en otros ámbitos. Entre las acepciones que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* se hallan definiciones asociadas al mundo físico, como la “prolongación del sonido que se va disminuyendo en grados” o un “sonido producido por repercusión a otro”.²⁸ En tanto que en el ámbito musical constituye “cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento”. Se incluye también un sentido metafórico que nos interesa integrar: “gran divulgación o propagación que adquieren un hecho o las cualidades de una persona en a las de la fama”.

Si bien, como hemos visto, el concepto de resonancia nos remite al mundo de la acústica, de la música y de la voz, también ha sido utilizado por el filósofo Harmut Rosa en un sentido social, que es el que nos gustaría señalar aquí. Siguiendo a Rosa, “la resonancia sólo se pro-

²⁸ Real Academia Española (RAE), “Resonancia”, en: *Diccionario de la Real Academia Española*, en: <<https://dle.rae.es/resonancia>>.

duce cuando la vibración de un cuerpo estimula al otro para que produzca su propia frecuencia”.²⁹ Sin embargo, cuando dos objetos resuenan existe una amplificación de las vibraciones:

Así, incluso a nivel acústico o físico, podemos establecer que dos cuerpos en una relación resonante hablan cada uno con “su propia voz”. Además, las vibraciones de dos cuerpos en relación resonante pueden reforzarse mutuamente, aumentando cada vez más su amplitud. El efecto de un impulso de este tipo puede ser varias veces mayor que el del primer cuerpo por sí solo.³⁰

Teniendo en cuenta lo anterior, pero llevándolo hacia el área social, Rosa entiende la resonancia como un tipo de relación en la que “dos entidades en relación, en un medio vibratorio (o espacio resonante), se afectan mutuamente de tal manera que pueden ser comprendidas como una respuesta mutua, al mismo tiempo que cada una habla con su propia voz”.³¹

²⁹ Harmut Rosa, *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*, p. 165. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “resonance is produced only when the vibration of one body stimulates the other to produce its own frequency”.

³⁰ *Ibid.*, p. 167. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “Thus, even at an acoustic or physical level, we can establish that two bodies in a resonant relationship each speak with “their own voice”. The vibrations of two bodies in a resonant relationship can, moreover, mutually reinforce each other, their amplitudes growing ever larger. The effect of such an impulse can be many times stronger than that of the first body alone”.

³¹ *Idem*. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “two entities in relation, in a vibratory medium (or resonant space), mutually affect each other in such a way that they can be understood as responding to each other, at the same time each speaking with its own voice”.

La relación entre el individuo y la tradición, así como entre el usuario y los impresos, podría entenderse en el sentido que ofrece el citado filósofo:

[Se trata] de un diálogo entre dos o más entidades independientes, un diálogo que no solo permite, sino que incluso exige la contradicción. No se basa en la unión, la armonía y el acuerdo. Por el contrario [...], la resonancia no debe confundirse con la consonancia. Contiene, de hecho y requiere, la disonancia en el sentido de la contradicción. [...] La resonancia no implica fusionarse en la unidad, sino encontrarse con otro como un Otro.³²

Es decir, la relación que se establece es aquella activa, resonante, en la que los usuarios si bien usan su propia voz o eligen individualmente, se hallan en sintonía con la tradición de donde proviene. No es un individuo que elige pasivamente, sino que su elección y uso deriva de esta relación que resuena.

Pensemos, por ejemplo, en un cancionero producido por Antonio Vanegas Arroyo —ya sea en hoja volante o en cuadernillo— que el público compraba por el precio de veinte centavos: ¿qué buscaba el consumidor? Por un lado, podemos suponer que lo compraba para poseer las melodías que le resuenan en la memoria, que lo seducen, lo atraen, le gustan. Ya sea que le permitiera integrarse

³² *Ibid.*, p. 447. La traducción es mía. La cita original en inglés es: “[It] is a dialogue between two or more independent entities, a dialogue that not only permits, but even demands contradiction. It is not based on unison, harmony, and accord. To the contrary [...], resonance must not be confused with consonance. It contains, indeed requires, dissonance in the sense of contradiction. [...] Resonance means not merging in unity, but encountering another as an Other”.

a las nuevas tendencias y formar parte de la élite; o bien que le permitiera recordar viejas canciones que resuenan como identitarias de un proceso político que lo rodea. Ambas acciones remiten a la intención de recrear una experiencia sonora con resonancias en muchos niveles: aural, visual, en fin, vivencial.

Imaginemos un primer usuario que compra un cuadernillo en el que se incluye el famoso vals mexicano “Sobre las olas”, compuesto por Juventino Rosas en 1887. Fue tal su éxito que es considerada la canción paradigmática del porfiriato y su difusión se realizó a nivel internacional. De la canción sólo se imprime la letra, cuya variación es constante en los distintos impresos, lo cual, en principio, genera un problema.³³ Veamos algunos ejemplos:

SOBRE LAS OLAS
(Wals).

¡Oh! dulce es vivir
cual espuma del mar al rumor.
¡Oh! dulce es morir
como expiran las olas de amor.
¡Ven tierno hacia a mí,

³³ Muchas veces sucede que existen títulos de canciones que son iguales, pero cuyos contenidos son completamente diferentes. Por ejemplo, son letras distintas las que se ofrecen en “Sobre las olas” (en el número 26 de la serie de hojas *El cancionero popular*, en 1913, <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN26Popular.djvu>>), la cual comienza con el verso: “Triste es recordar de mi amor pasajera ilusión...”; en “Sobre las olas. Gran wals”, ofrecido en el número 12 de esa misma serie (<<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-ECPopularNum12.tiff>>), que inicia: “Soy un marinero que nací en el centro del mar...”; o en “Sobre las olas. Wals antiguo”, en el número 27 también de *El cancionero popular* (<<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-ECPopularNum27.tiff>>), que comienza con: “Cuando yo crucé las inmensas olas del mar...”.

coco blando que sabes amar!
¡Voy triste hacia ti,
lastimero sollozo del mar!
Sobre la mar al correr
mi barquilla meciéndose va;
mientras la luz al verter

Sus amores la luna nos da
cruza la bóveda azul,
va la alondra el nido a buscar
y entre su límpido tul
brinda el cielo sus astros al mar.
¡Ay de mi amor!
¡Moriré sí!
Porque en la espuma flotante te vi,
porque en las ondas correr te miré;
sobre las olas del mar, yo por ti
entre suspiros de amor moriré.
Si son tus notas arrullos del mar,
murmullo hermoso de tierno gemir,
como ecos que saben amar,
sobre las olas yo quiero morir.
Como ecos que saben amar,
sobre las olas yo quiero morir.
¡Oh! qué dulce es el vivir
de los males al rumor:
¡Oh! qué gusto es el morir
de las olas al amor.
Boga errante mi bajel,
de los puertos, lejos va,
y conmigo siempre fiel,
mi destino seguirá.
Porque en la espuma flotante te vi,
porque en las ondas correr te miré,
sobre las olas del mar, yo por ti,
entre suspiros de amor moriré.

Si son tus notas arrullos del mar,
murmullo hermoso de eterno gemir,
como esos ecos que saben amar,
sobre las olas quiero morir.³⁴

Por otra parte, salvando la distancia de algunos años, el mismo consumidor puede buscar una canción como la “Valentina”, identificada con el corrido revolucionario; es decir, que trae resonancias completamente distintas a las del vals, ya que refiere al mundo de las guerrillas y de la insurgencia que se opone al régimen porfirista:

Una pasión me domina
es la que me ha hecho venir
Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir

Que por esos tus amores
la vida voy a perder;
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

Si porque tomo tequila
cerveza o puro jerez,
si porque me emborracho
mañana ya no me ves.

Valentina, Valentina
dicen que me ha de matar
queriéndome tú; mi vida
¿qué me importa lo demás?

³⁴ “Sobre las olas”, *El Colibrí*, 1897, pp. 7-8.

Y sé que me andan cazando
de tu casa en el zaguán,
que tanto estoy ahí entrando
y que en él me voy a quedar.

Valentina, Valentina
te suplico esta vez
que si me dejan tirado
me vayas a recoger.

Si tú me quieres mi nena
aunque no tengo temor
que me defiendan morena,
tus caricias y tu amor.

No hay quien se atreva conmigo
pues saben que han de perder
se me tantean tan seguido
que me hablen de una vez.

Una Juana y otra Juana
dos Juanas tengo a la vez,
una me tiende la cama
y otra me da de comer.

Dicen que por tus amores
la vida voy a perder
nada me hacen los traidores
tan solo con tu querer

Una pasión me domina
es la que me ha hecho venir,
Valentina, Valentina
yo te quiero hasta morir.

Y si muero Valentina
ve muerto te he de querer
y una flor en mi tumba,
tú me tendrás que poner.

Esa flor, mi Valentina,
siempre viva ha de ser
que hace el cariño
y el amor de una mujer,

Que el amor cuando fue firma
aun muriendo debe arder
en el corazón que vive
como un inmenso poder.³⁵

He dejado las letras *in extenso* ya que se corresponden a los mundos a los que pertenecen. La canción “Sobre las olas” se ancla en lo romántico libresco y se sustenta en un ritmo como el vals que, siendo extranjero, fue apropiado en México; en tanto que “Valentina” es el registro de la letra de un género poético-musical tradicional de México como el corrido, que proviene de la oralidad. Ambas letras y melodías sirven para identificar los distintos periodos y eventos históricos a los que se asocian.

De esta manera, los cancioneros populares reflejan un gusto amplio, si se quiere, indiscriminado, que integra todo aquello que era atractivo para el usuario, más allá de los prejuicios de clase, como lo muestra la elección de temas y tonos tan disímiles de las dos composiciones antes señaladas. En otras palabras, el eclecticismo existente en

³⁵ “Valentina. Nuevo corrido”, *Valentina*, 1915: [frente].

los cancioneros revelaría para algunos estudiosos el “mal gusto” de esta literatura.

Más de cien años después, ¿qué pasa con estas canciones cuyos impresos son ahora transformados en objetos digitales?, ¿qué busca un usuario en la consulta de estas letras? Si dejamos de lado a los estudiosos, para un público mexicano las resonancias de estas canciones forman parte de un repertorio canónico que no ha dejado de escucharse y que identifica a los periodos históricos del porfirato y de la Revolución. Muchas de las resonancias, quizás, provienen de la radio o del cine mexicano de la época de oro, interpretadas por actores tan famosos como Pedro Infante, o también de las notas disonantes de los organilleros que aún se pasean ahora por la Alameda Central. Por otro lado, para un público internacional, quizás, las resonancias podrían ser distintas y, sin embargo, tampoco sabremos si este público internacional fue influido por la lectura de los impresos o por las reproducciones incansables de estas reconocidas canciones en cine, radio o cualquier medio masivo.

Palabras finales

En este recorrido hemos visto que la propuesta de un *Archivo* digital —en el sentido de Price³⁶— de la literatura de cordel de los siglos XIX-XX producida en México, como es LACIPI, intenta, por un lado, describir al objeto discreto y único, poniéndolo en contacto y en contraste con

³⁶ Kenneth M. Price, *op. cit.*

los productos de su propia editorial, así como con la tradición editorial a partir de la clasificación de formatos y de temas de las distintas colecciones. Las categorías permiten crear rutas que los usuarios de hoy pueden transitar según sus propias resonancias personales y culturales.

Si bien los ejemplos expuestos son musicales, lo ideal sería que todos los objetos digitalizados que están en el repositorio como memoria, sean activados y, de esta manera, se produzca una relación compleja, tanto cultural como afectiva, que conlleva como retribución una investigación de resonancias interdisciplinarias. En palabras de Rolf J. Goebel, basado en la teoría de Hartmut Rosa,

resonance effects may initially call for a particular disciplinary paradigm used to make preliminary sense of these origins. However, emerging from these beginnings, sound, primarily a temporally unfolding event, begins to travel across boundaries of history and geo-cultural space, affecting ever-new and ever-different audiences in unpredictable, contingent, often spontaneous ways that are always pluralistic and controversial. Tracing these translations, permutations, and reconfigurations might be particular promising and rewarding task of transdisciplinary resonance research.³⁷

Sirvan estas palabras como confirmación de la relevancia de los archivos digitales como LACIPI, no sólo para la investigación interdisciplinar y colaborativa, sino también como punto de partida de nuevas resonancias multimediales que nos faciliten el estudio del patrimonio cultural.

³⁷ Rolf J. Goebel, "Auditory Resonance: a Transdisciplinary Concept?".

Referencias

- BOTREL, Jean-François (2000). “El género de cordel”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 41-69.
- _____ y Juan Gomis Coloma (2019). “Literatura de Cordel from a Transnational Perspective. New Horizons for an Old Field of Study”, en: Massimo Rospocher, Jeroen Salzman y Hannnuí Salmi (coords.), *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*. Berlín / Boston: Degruyter Oldenbourg, pp. 127-142.
- CARO Baroja, Julio (1990). *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- DÍAZ Viana, Luis (2000). “Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 15-38.
- _____ (2001). “La imprenta y la voz. Difusión de los pliegos de cordel madrileños de los siglos XIX y XX”, en: Luis Díaz Viana, (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 2, *La colección de pliegos del CSIC*. Fondos de la Imprenta Hernando. Madrid: CSIC, pp. 13-24.
- ESCOBAR Varela, Miguel (2016). “The Archive as Repertoire: Transience and Sustainability in Digital Archives”, *Digital Humanities Quarterly*, vol. 10, núm. 4, pp. 1-36, en: <<https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/10/4/000269/000269.html>>.
- FOLEY, John Miles (2002). *How to Read an Oral Poem?* Chicago: University of Illinois Press.
- _____ (2012). *Oral Tradition and the Internet: Pathways of the Mind*. Chicago: University of Illinois Press.

- FRENK, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempo de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Madrid: Taurus.
- GÖBEL, Barbara y Christoph Müller (2017). “Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Berlín / La Plata: Instituto Iberoamericano de Berlín / Universidad de La Plata, pp. 19-36.
- GOEBEL, Rolf J. (2022). “Auditory Resonance: a Transdisciplinary Concept?”, *Humanities*, vol. 11, núm. 6, en: <<https://www.mdpi.com/2076-0787/11/1/6>>. Consultado el 20 de julio de 2023.
- GOMIS, Juan (2015). *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia: Imprenta Provincial.
- Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) (s. f.). “Inicio”, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Consultado el 20 de julio de 2023.
- MASERA, Mariana (2018). *Las representaciones de la voz en la literatura del cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ____ (2022). “Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest”, en: Susana González Aktories y Susanne Klengel, en colaboración con Karina Bailey (eds.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Madrid: Iberomericana-Vervuert, pp. 293-310.
- MORÁN Rodríguez, Carmen y M.ª Pilar Panero García (2020). “La re-anudación del folklore: oralidad, cultura popular

y antropología en la red nodal”. *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario núm. 3, pp. 7-12.

PRICE, Kenneth M. (2009). “Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What’s in a Name?”, *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, vol. 3, núm. 3, en: <<https://digitalcommons.unl.edu/englishfacpubs/69/>>. Consultado el 20 de julio de 2023.

Real Academia Española (RAE) (2023). “Resonancia”, en: *Diccionario de la Real Academia Española*, en: <<https://dle.rae.es/resonancia>>. Consultado el 19 de agosto de 2023.

ROSA, Harmut (2019). *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*, traducción de James C. Wagner. Cambridge: Polity Press.

ROSPOCHER, Massimo y Jeroen Salman (2019). “Introduction”, en: Massimo Rospocher, Jeroen Salman y Hannui Salmi (eds.), *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*. Berlín / Boston: Degruyter Oldenbourg, pp. 1-6.

Repositorios

Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Mariana Masera, directora, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados:

El Colibrí (1897). México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ElColibrí.tiff>>. Consultado el 20 de julio de 2023.

Valentina (1915). México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Valentinab.djvu>>. Consultado el 20 de julio de 2023.

APROXIMACIONES EDITORIALES E INTERTEXTUALES
A LA LITERATURA POPULAR IMPRESA A TRAVÉS DEL
REPOSITORIO DIGITAL DEL LACIPI

Grecia Monroy Sánchez

UDIR, UNAM

Introducción

Como ha señalado Mariana Maserá, los impresos populares son

[...] objetos híbridos por diversas razones, que comprenden desde su composición, que incluye tanto textos de muy diversos géneros, como imágenes, hasta la realización de performances para su venta, que en algunos casos no sólo implicaba la voz, sino también la música y una multiplicidad de prácticas lectoras.¹

Texto, imagen, melodía, voz y performance son elementos que ponen al impreso en diálogo con campos culturales como el teatro, las manifestaciones literarias “cultas”, el discurso periodístico, la fotografía y la música, entre otros.

¿Dónde encontramos en los impresos, en esos materiales que pueden llegar a tener más de un siglo de antigüedad, las huellas de esa hibridez? Más aún, ¿cómo un

¹ Mariana Maserá, “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 250.

impreso digitalizado puede transmitir esa rica hibridez al encontrarse fijo en una pantalla? Detrás de estas preguntas está la cuestión de qué se gana y qué se pierde en el proceso de transformación de un objeto análogo en un objeto digital. Entre las pérdidas, está “[...] la posibilidad de tener experiencias sensoriales, hápticas y estéticas a partir de las interacciones directas con el objeto”,² además de que existe el riesgo de “[...] la creciente ‘ceguera digital’ que le otorga solamente valor a lo que existe virtualmente [...]”.³ Sin embargo, las ganancias pueden ser muchas si consideramos que “[e]l objeto adquiere a través de la digitalización nuevas cualidades como una mayor conectividad y el enriquecimiento de información”.⁴

Parte de este enriquecimiento de información puede tener que ver con la posibilidad de colocar a los impresos como unidades individuales en relación con conjuntos mucho más amplios. Es decir, resituarlos en las dinámicas de producción y de oferta editorial en las que originalmente se movieron. Esto sería un primer paso de la “lectura distante” de la que habla Franco Moretti como propuesta para el estudio de la literatura en general al señalar que:

La lectura distante, en la que la distancia, permítaseme repetirlo, *es una condición para el conocimiento*, nos permite centrarnos en unidades mucho menores o mucho mayores que el texto: recursos, temas, tropos; o géneros y sistemas.

² Barbara Göbel, Barbara y Christoph Müller, “Archivos en movimiento: ¿qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: *ibid.*, p. 22.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

Y si entre lo muy pequeño y lo muy grande desaparece el texto en sí, bien, es uno de esos casos en los que es justificable decir que menos es más. Si deseamos comprender el sistema en su totalidad, debemos aceptar la pérdida de algo.⁵

Como hipótesis de estudio para la literatura popular impresa este planteamiento podría resultar muy productivo. De hecho, sería una atractiva vía de entrada a, por ejemplo, un conjunto delimitado pero amplio de materiales, como los publicados por Antonio Vanegas Arroyo en la capital mexicana, en los años de 1880 a 1917, y durante un par de décadas más por sus herederos.

La importancia de una mirada sistemática sobre los productos de determinada imprenta ha sido señalada y puesta en práctica por investigadores como Luis Díaz Viana, quien plantea que:

El ensayo de abordar toda la información que un fondo editorial ofrece es un tratamiento relativamente novedoso y esperamos que fructífero, pues ese conjunto de material resulta —en todo caso— menos arbitrario en su composi-

⁵ Franco Moretti, "Conjeturas sobre la literatura mundial", pp. 67-68. Una reflexión análoga a la de Moretti fue la que realizó Ana Elena González Treviño, en el contexto del seminario virtual "Orality: Memory and Resonance" llevado a cabo el 24 de marzo de 2021, al señalar que las herramientas de búsqueda de las bibliotecas digitales facilitan el paso de una lectura "intensiva" a una "extensiva". El trabajo de Hugo Gómez Jaime, Paola Herrera Rocha, Paola Sánchez Ruiz, Luis Mateo Patricio Pineda y Rafael González Bolívar, titulado "Mapa de la colección Vanegas Arroyo. Actualización e integración al marco de las humanidades digitales", incluido en este mismo volumen, recupera por extenso las palabras de la investigadora. Asimismo, aunque a propósito de materiales poéticos auditivos, el trabajo de Aurelio Meza incluido en este volumen también refiere la "lectura distante" propuesta por Moretti.

ción que lo que puede ser la aparición de unos u otros pliegos en determinadas colecciones particulares.⁶

Éste es un objetivo que ha guiado el trabajo del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), el cual tiene como uno de sus productos principales un repositorio digital que alberga una gran cantidad de los materiales publicados por el mencionado editor.

Este sitio se puso en funcionamiento en el año 2017 y, a la fecha, se trata de un espacio en constante actualización y enriquecimiento.⁷ La pregunta relativa a cómo “compensar” lo que se pierde en el paso de lo analógico a lo digital ha sido fundamental al tomar las decisiones sobre cómo organizar, catalogar y presentar los materiales en el sitio web. En este trabajo abordaré algunas de las decisiones que tienen que ver con la dimensión editorial de los impresos y ejemplificaré cómo pueden dar lugar a investigaciones que permitan “activar” la hibridez y vitalidad constitutiva de estos materiales.

⁶ Luis Díaz Viana, “Literatura de cordel sin complejos. La última gran editorial dedicada a la publicación de pliegos”, en: L. Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 11, *La colección de pliegos del CSIC: fondos de la Imprenta Hernando*, p. 226.

⁷ Cf. Rafael González Bolívar, “La primavera de mil ochocientos noventa... y ene: pérdida y recuperación de datos en la catalogación colaborativa de un cancionero digitalizado”, en: M. Masera y M. Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, pp. 97-99.

Los impresos de Vanegas Arroyo en el repositorio digital

El repositorio LACIPI alberga actualmente impresos de seis colecciones particulares e institucionales diferentes, que constituyen un repertorio bastante completo de la producción editorial de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y de su testamentaría. Hay, asimismo, materiales de otras imprentas, previas y posteriores, y es un objetivo a mediano plazo la ampliación del número de ellos.⁸ Para este trabajo, sin embargo, me enfocaré únicamente en los impresos publicados por la imprenta y testamentaría de Vanegas Arroyo para mostrar, entre otras cosas, que el tener digitalizados materiales provenientes de diferentes colecciones favorece una mirada más completa y abarcadora sobre la producción de esta casa editorial.

Esto último es relevante si consideramos que los estudios sobre esta imprenta han estado marcados por ciertos sesgos. Uno de ellos se relaciona con la dispersión de los materiales que formaban parte del archivo conservado por el propio editor, el cual comenzó a ser vendido desde las primeras décadas del siglo xx. Otro más, que se relaciona con el anterior, es que durante muchos años el interés en los impresos publicados por Vanegas Arroyo dependía de si incluían grabados realizados por José Guadalupe Posada.⁹ Así, por ejemplo, gran parte de los con-

⁸ Actualmente se cuenta con materiales de las imprentas de Sixto Casillas, Cristóbal Velasco, Eduardo Guerrero y Antonio Reyes, entre otros, los cuales pueden consultarse en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Especial:RunQuery/Consulta_por_editor>.

⁹ Cf. Grecia Monroy Sánchez, “Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)”.

juntos formados por coleccionistas estadounidenses, que luego han pasado a manos de las bibliotecas de diferentes universidades, se conforman exclusivamente de materiales con esa característica.

Para intentar salvar, al menos en parte, estos sesgos, el LACIPI llevó a cabo, desde el año 2011, una digitalización *in situ*, sin adquisición ni conservación física, de dos grandes colecciones conservadas por los herederos de Vanegas Arroyo. La primera de ellas es la que se preserva en la casa que funcionó como la última de las sedes de la imprenta, en la colonia Morelos de la Ciudad de México.¹⁰ La segunda colección es la que pertenece a Inés Cedeño Vanegas, bisnieta del editor.¹¹ Se trata de una colección que se hermana con la que se encuentra en la casa de la colonia Morelos, pues ambas fueron formadas y conservadas inicialmente por Arsacio Vanegas Arroyo. Ante estas colecciones, el equipo LACIPI realizó una digitalización lo más completa posible, sin discriminar impresos bajo criterios previos. El reto consistió, más bien, en organizar y sistematizar la información editorial y literaria que emergía naturalmente de estos materiales una vez digitalizados y convertirla en criterios de catalogación.

¹⁰ Cf. Briseida Castro Pérez, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, pp. 491-503.

¹¹ Cf. Mariana Masera, “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, pp. 249-266.

Los criterios de catalogación

Los criterios de catalogación del repositorio LACIPI se pueden dividir en dos ámbitos: lo editorial y lo literario. En este trabajo me enfocaré en lo primero, pero cabe al menos señalar que los criterios literarios se basan en una clasificación formal, temática y funcional de los impresos, tomando en cuenta su pertenencia a la larga tradición de la literatura de cordel.¹²

Por su parte, los criterios editoriales consideran diferentes aspectos de la materialidad y puesta en página de los impresos, y se fueron estableciendo con base en lo que los propios materiales demandaban, con el fin de lograr la menor pérdida de información en su transformación a objetos digitales. Pero, dado que paulatinamente se han incorporado más materiales con distintas características, la lista de criterios ha aumentado a lo largo de los años. Actualmente, la ficha que se ofrece para cada impreso contempla los siguientes campos: *incipit*, unidades textuales, serie, colección, año de imprenta, cantidad de páginas, clase de impreso, dimensión, papel, color de la hoja, estado de conservación, editor, dirección de imprenta, pie de imprenta, despacho, precio original y colección de consulta, así como un rubro de nombres (con carga autoral o de interpretación) declarados en el impreso.

No todos los impresos tienen todos esos datos, pero sí son datos que se encuentran, en mayor o menor medida, en toda su producción editorial y que dan cuenta de su

¹² Esa búsqueda se puede consultar en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Especial:MultiCategorySearch>>. También, ver Mariana Masera, *op. cit.*, pp. 259 y 262-263.

diversidad. En ese sentido, el solo listado de estas categorías de catalogación da una idea del perfil editorial de los materiales publicados por Vanegas Arroyo.

Esto es evidente, por ejemplo, a propósito del campo “Clase de impreso”, el cual ofrece seis opciones diferentes: hoja volante, pliego de cordel, cuadernillo, librillo, libro y la categoría en construcción de “Otros materiales”, en donde se considera la producción gráfica sin contenido textual (como portadas de cuadernillos, pruebas de imprenta, estampas religiosas o tableros de juegos de mesa). La existencia de todos estos formatos en una misma casa editorial da cuenta, entre otras cosas, de la variedad de los usos y prácticas de consumo de los impresos: hubo unos formatos más económicos y otros más elaborados (y caros); unos más efímeros y otros que pretendían una mayor duración y trascendencia; formatos más portátiles que determinan ciertas prácticas de lectura. Todo esto nos pone de cara a la materialidad de la literatura popular impresa, la cual es ineludible para su adecuada comprensión como parte del circuito de consumo y de lectura del que forma parte.

Tanto de este campo como de todos los demás antes mencionados se podrían derivar múltiples reflexiones. Pero ahora me interesa abordarlos desde la perspectiva de cómo funcionan estos datos aplicados a un conjunto amplio de materiales. Es decir, independientemente de que estén disponibles en la ficha de cada impreso y constituyan un primer acercamiento a él, ¿qué pasa cuando estos criterios de catalogación se transforman en herramientas de búsqueda o cuando permiten generar listados organizados de grandes conjuntos de materiales?

Herramientas de búsqueda: por colecciones y series

La primera cuestión a plantearse es cómo los criterios de catalogación antes expuestos se traducen en herramientas de búsqueda del repositorio digital, y la abordaré de manera apenas exploratoria, pues sus posibilidades de aplicación son prácticamente inagotables, dependiendo del tipo de investigación en el que se enmarque.

El repositorio digital LACIPI permite hacer, a nivel bibliográfico, dos tipos de pesquisas. Por un lado, la búsqueda por palabras en el *incipit* y en las unidades textuales, la cual es útil si estamos rastreando un término en particular. Por otro lado, está la exploración a partir de las categorías preestablecidas que se despliegan en los campos de editor, colección o serie, dirección de imprenta o despacho, pie de imprenta, estado de conservación y precio de venta.¹³

Me interesa detenerme en algunas de las posibilidades de una búsqueda por colección o serie. Hay estudios que han abordado esta cuestión a partir de conjuntos específicos, especialmente en torno a las colecciones de cuentos, cancioneros y teatro.¹⁴ Destaca de manera especial el tra-

¹³ Se puede acceder a estas búsquedas en: <<http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Impresos>>.

¹⁴ Cf. Mercurio López Casillas, *Posada y Manilla, artistas del cuento mexicano y, del mismo autor, "Morir soñando. Antonio Vanegas Arroyo, editor de cancioneros"*, en: M. Maserá y M. Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*; Aurelio González, "Cuadernillos de Teatro para niños y títeres de Vanegas Arroyo", en: D. López Torres (ed.), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos*, pp. 161-173; Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Nuevas notas a propósito de la Galería de Teatro Infantil de Antonio Vanegas Arroyo", pp. 73-80.

bajo de Mercurio López Casillas quien, a partir de los avatares que le supuso conformar, durante años, su propio acervo de impresos, ha podido ofrecer perspectivas muy valiosas sobre la labor de Vanegas Arroyo como editor de colecciones.¹⁵

Es innegable, pues, que una de las más importantes tareas editoriales de Vanegas Arroyo, más allá de la muy señalada y reiterada de dar a conocer los sucesos novedosos y de sensación, fue ofrecer conjuntos organizados de impresos que los consumidores podían ir juntando, lo cual se enmarca en el espíritu coleccionador del siglo XIX que ha sido bien caracterizado por Jean-François Botrel:

Aquí el proyecto editorial, cara al cliente-lector (el discurso editorial sólo se refiere al “lector”), es hacer que adquiriera o pueda adquirir la totalidad de las partes constitutivas de un libro por hacer y que resulte un libro hecho con la cooperación del consumidor coleccionador. [...] Lo importante para el caso es, pues, que desde un principio el sistema de producción y comercialización obliga y ayuda al lector a proyectarse en la posesión final de un libro cuidadosamente valorado en todos sus aspectos: “edición de lujo con letras de adorno”, “elegante cubierta de color”, “primorosos/preciosos grabados alusivos intercalados en el texto”, “gran tamaño y abultado volumen”, “buen papel satinado”, “elegantemente encuadernado”, etc. son califi-

¹⁵ Mercurio López Casillas, *Posada y Manilla, artistas del cuento mexicano*; “¡Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos! La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, pp. 107-136, y “Morir soñando. Antonio Vanegas Arroyo, editor de cancioneros”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, pp. 77-89.

caciones utilizadas por la Sociedad Literaria de Madrid, por ejemplo.¹⁶

Calificativos similares encontramos en los catálogos publicados por Vanegas Arroyo, así como en las contraportadas de algunos de sus cuadernillos, como una en la que, encabezando el listado de los casi veinte títulos que la conforman, se anuncia que se trata de la “Primera colección de cuentecitos para niños, con bonitos grabados intercalados en el texto”.¹⁷

La comprensión de los impresos como parte de series mayores preconcebidas con anticipación por Vanegas Arroyo es esencial para dimensionar una parte fundamental de su labor editorial. Además, permite perfilar a su público no sólo como un cliente-lector que ejercía una diversidad de usos inmediatos del impreso (desde escucharlo para informarse y cantarlo para divertirse, hasta emplearlo, en sus expresiones religiosas, para protegerse de males y enfermedades), sino también como un “consumidor coleccionador” que valoraba y preservaba estos materiales con miras a un largo plazo.

Precisamente para indagar y profundizar más al respecto, la herramienta de búsqueda por colección o serie del repositorio LACIPI puede ser muy útil. Cabe aclarar que estos términos se han diferenciado para incluir, en el primero, los impresos que declaran ser parte de un conjunto mayor, pero que no necesariamente vienen nume-

¹⁶ Jean-François Botrel, “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”, en: *El libro antiguo español*, t. VI, *De libros, librerías, imprentas y lectores*, pp. 53-65.

¹⁷ *Albertito el descontentadizo*, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/índice:AECuento.djvu>>.

rados; mientras que el segundo enlista aquellos que sí vienen numerados, es decir, seriados. Son categorías que, de hecho, en la mayoría de los casos resultan complementarias, por lo que hay conjuntos que declaran ambas. Las dos surgieron de la necesidad de incluir la mayor cantidad de información posible de los impresos, pero, dado que al momento de la catalogación la lógica detrás de las colecciones no siempre resulta fácil de dilucidar, hay algunos datos reiterativos que requerirán, como parte de la actualización del repositorio, un proceso de estandarización o normalización.

Por ello, tener una herramienta digital de catalogación y búsqueda por colección es un primer paso fundamental para poder sistematizar y estudiar de manera adecuada estos conjuntos. El repositorio ofrece una pestaña de búsqueda en la que se despliegan todas las colecciones y series localizadas hasta ahora, dando un total de dieciocho colecciones y 47 series.¹⁸ El mayor número de éstas últimas tiene que ver, por un lado, con lo dicho antes sobre ciertas discrepancias editoriales que hicieron necesario distinguir entre títulos muy similares que tendrán que ser estandarizados en un futuro —es el caso, por ejemplo, de la variación entre los títulos de una serie titulada “Canciones, coplas, corridos, versos y poesías célebres coleccionadas y publicadas por la Test. de Antonio Vanegas Arroyo” y otra que aparece como “Canciones, corridos, coplas, versos y poesías célebres coleccionadas y publicadas por la Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo”.

¹⁸ En: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Especial:RunQuery/Consulta_por_Colección_o_Serie>.

Por otro lado, la cantidad de series se relaciona también con la práctica del editor de publicar, año con año, colecciones numeradas de cancioneros. Así pues, hay registro de una colección seriada de “Canciones modernas” para, al menos, cada uno de los siguientes años: 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1902, 1903, 1920 y 1922. Aunque el repositorio no cuente con todos los volúmenes para cada año, saber que existieron y poder consultar algunos permite aproximarnos a ellos con otras preguntas, relacionadas, por ejemplo, con los títulos que se mantuvieron de manera regular o con las innovaciones a las que cada momento dio lugar.

La búsqueda por colección o serie nos aproxima también a los conjuntos de impresos más “prácticos” editados por Vanegas Arroyo, los cuales dibujan el mapa de intereses de sus lectores-consumidores-coleccionadores. Son títulos de series como: “300 recetas útiles para curar las enfermedades más comunes”, “Apuntes para el toreo”, “Cartas amorosas”, “Colección de loas”, “Discursos patrióticos”, “El brindador popular”, “El clown mexicano”, “El hechicero rojo”, “El moderno pastelero”, “El moderno payaso”, “El pequeño adivinadorcito” y muchas más de las que podemos consultar fácilmente sus volúmenes y los textos incluidos en cada uno, como en el caso de la serie “Ramillete de felicitaciones familiares”, cuya búsqueda devuelve, entre varios otros, los registros que se muestran en la tabla 1:¹⁹

¹⁹ Todas las tablas de resultados que presento en este trabajo incluyen el enlace de consulta de cada impreso, para que el lector pueda acceder a ellos fácilmente en el repositorio del LACIPI.

TABLA 1
Resultados de la búsqueda por la serie
“Ramillete de felicitaciones familiares”.

ENLACE AL ÍNDICE	SERIE	REGISTRO SERIAL	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES ²⁰
RDFamiliares 01 A.tiff	Ramillete de felicitaciones familiares	Cuaderno número 1	<i>Ramillete de felicitaciones familiares</i>	De un padre a su hija en su día; Un padre a su pequeño hijo en su cumpleaños; Felicitación de un niño a su madrina; A mi querido papá en el plausible día de su cumpleaños; A mi apreciable tía en su día; A mi querida mamá la felicito; A mi simpática prima felicitación; A mi ahijado en su día; A mi hermana en su día; A mi querido papá en su día; Al señor mi maestro en su cumpleaños; A mi mamá grande en su día
RDFamiliares 02.tiff	Ramillete de felicitaciones familiares	Cuaderno número 2	<i>Ramillete de felicitaciones familiares</i>	La mamá grande a su nieto en su día; Felicitación de un compadre a su comadre en su día; A mi respetable madre en su cumpleaños; A mi apreciable sobrina en su día; A mi querida esposa en su día; A mi querido esposo en su día; A mi maestro de música en su día; A dos desposados; A determinada persona para el día de su santo; Felicitación
RDFamiliares 03.tiff	Ramillete de felicitaciones familiares	Cuaderno número 3	<i>Ramillete de felicitaciones familiares</i>	Un amigo a una amiga; Un hijo a su padre; Un padre a su hija; De un sobrino a su tía; El hermano a su hermanita; Un padre a su pequeño hijo en su cumpleaños; De un hijo a su madre; Un niño a su madrina; A mi querida prima en su día; A mi ahijado en su cumpleaños; A mi buen maestro en su día; A mi mamá grande en su cumpleaños
RDFamiliares 04.tiff	Ramillete de felicitaciones familiares	Cuaderno número 4	<i>Ramillete de felicitaciones familiares</i>	La mamá grande a su nieto; Felicitación de un compadre a su comadre; A mi sobrina en su cumpleaños; A mi querida esposa en su día; A mi querido esposo en su cumpleaños; A un amigo en su día; Felicitación a un sacerdote; A una niña en su día; En la primera comunión. Felicitación

²⁰ La búsqueda arroja también las columnas de “Clase de impreso” y “Fecha de impresión”, pero las eliminé para hacer más legible la tabla en estas páginas.

ENLACE AL ÍNDICE	SERIE	REGISTRO SERIAL	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES
RDFamilia-reso5.tiff	Ramillete de felicitaciones familiares	Cuaderno número 5	<i>Ramillete de felicitaciones familiares</i>	A mi padre; A mi madre; Al autor de mis días; A la autora de mi vida; A nuestra madre adoptiva; A nuestro tutor; A mi nietecita; A mi sobrino; A mi sobrina; A mi tía; A una cuñada, el cuñado

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

En un solo vistazo se puede ver la variedad de textos que esta serie ofreció, pero también ciertas repeticiones (como los contenidos de los cuadernos 2 y 4) que indicarían, quizás, un proceso de reedición. En todo caso, son resultados de búsqueda que nos ayudan a situarnos desde otro horizonte ante estos materiales.

Inventarios: los impresos en relación unos con otros

Además de las herramientas de búsqueda vistas antes, el repositorio digital del LACIPI permite la generación de bases de datos con la información que el usuario requiera, la cual puede gestionarse como hojas de cálculo en Excel. Esto se conoce como “búsqueda semántica” y, aunque es un proceso que requiere un nivel de interacción mayor con el sitio y un mínimo de conocimientos informáticos, es relativamente sencillo generar listados de impresos que funcionen como verdaderos inventarios de los materiales disponibles.²¹

Para estas páginas trabajé con una base de datos que incluye todos los impresos correspondientes a las colec-

²¹ La información básica para realizar una búsqueda de este tipo puede consultarse en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:General>>.

ciones Familia Vanegas Arroyo y Chávez-Cedeño, la cual ofrece para cada título la información de los siguientes campos: índice (el nombre de archivo con el cual el registro puede encontrarse en el sitio web); *incipit*; unidades textuales; autores; formato (clase de impreso); año de imprenta; y colección. El inventario arrojó un total de 2 178 registros, de los cuales 1 612 corresponden a la colección Chávez-Cedeño y 566 a la colección Familia Vanegas Arroyo. La primera colección es prácticamente del doble del tamaño de la segunda, y podríamos aventurar que también es más completa. Elegí trabajar con ambas para mostrar que la posibilidad de acceder a diferentes colecciones en un mismo espacio propicia una mirada más completa sobre dinámicas de conservación y de producción editorial de la literatura popular impresa, considerando que, dada su dispersión originaria, resulta prácticamente imposible afirmar que alguna colección esté completa.

Esto se hace manifiesto si ordenamos alfabéticamente por el *incipit* de los impresos el inventario en formato Excel. Casi a simple vista notaremos los títulos que se encuentran exclusivamente en una u otra colección. Aunque la Chávez-Cedeño es la que presenta la mayoría de estos casos, también hay algunos títulos exclusivos de la familia Vanegas Arroyo. Sin duda, cuando se realiza una investigación sobre cierta temática o género en específico, resulta muy útil tener acceso a los materiales de ambas colecciones, pues eso permite conformar un corpus más completo.

Por el contrario, desde una perspectiva interesada en la historia de la conservación de los impresos, resulta interesante fijarse no en la exclusividad de títulos en una u otra colección, sino en las repeticiones. Es decir, ¿cuáles son los impresos más conservados?, ¿cuáles son aquellos

títulos que reaparecen una y otra vez en las colecciones?, ¿significa esto que fue un impreso del que se conservaron diversas ediciones, debido a su éxito de venta?, ¿o, por el contrario, son impresos de los que quedaron tantos ejemplares sin vender que pudieron ser adquiridos en prácticamente todas las colecciones? Para una respuesta rigurosa de estas cuestiones sería necesario hacer un comparativo con más conjuntos de impresos, pero estas dos colecciones podrían ser un buen punto de partida.

Repetición, reedición y refuncionalización

La repetición de títulos en un inventario de impresos conduce también a la exploración de las dinámicas de producción editorial de la imprenta, con la consideración de “[...] que puede hacerse memoria no ya sólo sobre un texto, sino también sobre sus reconstituciones editoriales”.²²

Cabe aclarar que la repetición puede darse en el título del impreso como tal (el campo de *incipit*) o en el de cada uno de los textos que lo componen (el campo de “unidades textuales”). Una u otra cosa revela diferente tipo de información. Por ejemplo, podremos encontrar impresos con el mismo *incipit* que, pero están conformados por diferentes unidades textuales.

También se da el caso contrario, es decir, que una misma unidad textual se emplee para diferentes títulos de im-

²² Rafael González Bolívar, “La primavera de mil ochocientos noventa... y ene: pérdida y recuperación de datos en la catalogación colaborativa de un cancionero digitalizado”, en: M. Maser y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, p. 95.

preso, de lo cual son muestra paradigmática un conjunto de hojas de temática religiosa en las que la narración de un mismo milagro es usada para diferentes estampas de santos, tal como podemos ver si ordenamos el inventario de impresos alfabéticamente a partir del campo de “unidades textuales”, como se puede ver en la tabla 2.

TABLA 2
 Hojas volantes que presentan el mismo texto, titulado “El hacedor del mundo...”.

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: EHMundo D.tiff	<i>Nuestra Señora de Zapopan que se venera en el estado de Jalisco</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo E.djvu	<i>Sombra de señor San Pedro</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo.djvu	<i>Milagrosa imagen del Señor de Tlacotepec</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo H.djvu	<i>Imagen del milagroso San Antonio de Padua</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: EHMundo C.djvu	<i>Nuestra Señora de Guadalupe</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo L.djvu	<i>Nuestra Señora de la Soledad de Santa Cruz</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo J.djvu	<i>Nuestra Señora del Rosario que se venera en Talpa</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo G.djvu	<i>Santo Niño Cautivo</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo K.tiff	<i>La Santísima Trinidad</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo F.tiff	<i>Milagrosa imagen de Nuestro Padre Jesús de Jalacingo, Veracruz</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: EHMundo I.djvu	<i>Milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: EHMundo B.djvu	<i>Nuestra señora de Guadalupe</i>	El hacedor del mundo sigue descargando sobre nosotros su justo enojo haciéndonos sufrir sus calamidades. La causa ha sido un infame, que tuvo el gran cinismo de negar un pedazo de pan a la autora de sus días	Hoja volante	Chávez-Cedeño

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

Así, por la magia de la edición, un mismo suceso quedó asociado a la acción milagrosa de la imagen de más de un santo. Habría que preguntarnos si esta práctica editorial pudo haber tenido alguna repercusión negativa sobre la devoción de los consumidores de estas hojas volantes o incluso sobre las autoridades eclesiásticas, las cuales, en ocasiones anteriores, habían denunciado la fabricación de milagros llevada a cabo por la imprenta de Vanegas Arroyo.²³ Sin embargo, un caso como el de la tabla anterior nos hace pensar, más bien, que probablemente los consumidores privilegiaban la estampa del santo en cuestión, ya que el texto impreso al reverso les resultaba poco relevante o, en todo caso, prescindible en su función noticiosa, aunque valioso en su ejemplaridad.

²³ Cf. Helia Bonilla Reyna, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio*

Los títulos repetidos también pueden ser expresión de uno de los peliagudos problemas que, junto con el reciclaje de grabados, más “[...] confunden al investigador [...]”:²⁴ las abundantes reediciones de los impresos. De esto son muestra múltiples casos en los que, al menos aparentemente, no hay cambios ni en el *incipit* ni en las unidades textuales, como vemos en el ejemplo que se muestra en la tabla 3:

TABLA 3
Diferentes ediciones del impreso *Barata de calaveras*.

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	AÑO DE IMPRENTA	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: BDCalaveras C.djvu	<i>Barata de calaveras</i>	Barata de calaveras	Hoja volante		Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: BDCalaveras D.djvu	<i>Barata de calaveras</i>	Barata de calaveras	Hoja volante	1907	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: BDCalaveras A.djvu	<i>Barata de calaveras</i>	Barata de calaveras	Hoja volante	1914	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: BDCalaveras B.djvu	<i>Barata de calaveras</i>	Barata de calaveras	Hoja volante	1910	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: BDCalaveras. djvu	<i>Barata de calaveras</i>	Barata de calaveras	Hoja volante	1910	Familia Vanegas Arroyo

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

.....

Vanegas Arroyo: un editor extraordinario, p. 93 y Ana Rosa Gómez Mutio, *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, pp. 88-89.

²⁴ Mercurio López Casillas, *op. cit.*, p. 78.

¿Qué es lo que sí cambia en estos ejemplares? El dato de la fecha de impresión. Esto revela que *Barata de calaveras* fue una hoja volante que ameritó, al menos, cuatro reediciones en un periodo aproximado de siete años (1907 a 1914), suponiendo que el ejemplar no datado sea incluso más antiguo. Para corroborar que, según indica el campo de “Unidades textuales”, en todas estas ediciones se publicó un mismo texto, es necesario observar y leer con detenimiento cada ejemplar. Es decir, la “lectura distante” nos termina llevando a una “lectura cercana” más dirigida y precisa, ya que la posibilidad de haber identificado, desde lo macro, un conjunto determinado de hojas nos permite situarnos ante ellas desde otro horizonte y hacerles otro tipo de preguntas que probablemente no surgirían de la observación de un solo ejemplar.

Al tener ante nuestros ojos, en pantalla, los ejemplares de cada una de las ediciones de esta hoja (imagen 1), se revelan aspectos que hacen más complejo lo que hubiera parecido un más o menos simple proceso de reimpresión y que nos mete, vivamente, en el proceso y decisiones editoriales de Antonio Vanegas Arroyo.



Imagen 1

Diferentes ediciones y puestas en página de la hoja volante
Barata de calaveras.

Fuente: elaboración propia a partir de digitalizaciones del repositorio del LACIPI.

En cuanto a lo que tienen en común, todas las ediciones presentan el mismo grabado, una puesta en página similar y las mismas coplas de inicio impresas en tipografía más grande que el resto del texto, como una especie *incipit* extendido que podemos bien imaginar siendo voceado por las calles de la ciudad:

Bonitas gatas tenemos,
 sabrosas como las peras;
 pero al morir ¡cuán hediondas
 y sucias sus calaveras!
 [...] ²⁵

Año con año, a finales de octubre e inicios de noviembre, esta invocación atrajo oidores, lectores y compradores de la hoja. No hacían falta sustanciales modificaciones en los elementos más visibles del impreso porque en ellos radicaba precisamente su familiaridad y éxito. El público quería divertirse una vez más y como en tantos otros impresos a costa de las “gatas” y “garbanceras”, esto es, de las mujeres pobres a las que se les criticaba imitar las modas de los ricos, de las que se ofrecía un variado repertorio de nombres: Rosas, Enriquetas, Lupes, Luisas, Dolores, Manuelitas, Juanas, Marías, Conchas, Filomenas, Petras, Virginias, Cármenes, Herminias, Consuelos, Soledades, Carolinas y muchos otros más, a cada uno de los cuales se le dedicaban jocosos versos.

Precisamente en el repertorio de nombres y en las quintetas encabezados por cada uno es en donde se encuentran las diferencias entre las ediciones de esta hoja

²⁵ *Barata de calaveras*, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras.C.djvu>>.

volante. Así, a nivel textual, tenemos al menos tres versiones diferentes de *Barata de calaveras*. El caso más radical es la edición de 1907, en la que las treinta estrofas que figuran en las otras hojas aumentan a cuarenta y, por tanto, la hoja se imprime por ambos lados. Curiosamente, en las ediciones de 1910 y 1914 se opta por volver a una impresión en una sola cara, con treinta estrofas que varían entre ellas sólo ligeramente hacia el final. En esto sería posible achacar, además de razones literarias, motivos económicos, ya que era más barato imprimir por una sola cara. Además, considerando que las hojas con calaveras literarias eran especialmente llamativas por sus grabados, también podría suponerse que el editor reparó en que una hoja impresa por un solo lado cumplía bien con los propósitos tanto de ser leída como vista y colgada en la pared como ornamento en esos días festivos.²⁶ De hecho, muchas de las hojas de calaveras fueron impresas en un formato mayor que el convencional (es decir, en 30 × 40 cm aproximadamente) y a una sola cara.

Otra variante de interés es la que se da entre las dos hojas datadas en 1910 que, aunque en la tabla de resultados nos hacían sospechar que se trataba de un mismo ejemplar repetido en dos colecciones, al verlas en pantalla resulta que son impresiones que varían en el color de

²⁶ Es ilustrativo a este respecto el testimonio de Rubén M. Campos, en su libro *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, p. 373, donde describe que: “Grandes cartelones desplegados eran lucidos por calles céntricas y por barrios pululantes de peladaje cuyo alimento favorito, como el de la gente de bien, es la murmuración y la mordacidad: eran las hojas sueltas de Vanegas Arroyo ilustradas por Posada, preparadas con tiempo para zaherir a todo aquel que se hubiera distinguido durante el año por diversos incidentes”.

la hoja.²⁷ Seguramente, como parte de su oferta comercial, el editor reconocía claramente este aspecto material como importante y diferenciador.

Las variantes en la literatura popular impresa podrían leerse desde muy diferentes perspectivas,²⁸ pero, con lo visto hasta ahora, me interesa destacar cómo nos invitan a imaginar las decisiones editoriales detrás de los textos, en las cuales resulta claro que Antonio Vanegas Arroyo se movía con maestría en la frontera de la permanencia y la actualización. Seguramente, *Barata de calaveras* fue un texto que encargó a uno de sus escritores, pagó por él y mantuvo el manuscrito por muchos años. Lo “levantó” e imprimió varias veces, reparando en cada ocasión en la importancia de, por lo menos, revisar (ya fuera él mismo o dirigiendo a alguno de sus colaboradores) los versos, modificarlos e incluso ampliarlos o reducirlos radicalmente. Así pues, a partir de la identificación de títulos repetidos dentro de un amplio conjunto de impresos es posible derivar los análisis que enriquezcan nuestro conocimiento de la literatura popular desde su ineludible dimensión material y editorial.

En el siguiente apartado ejemplificaré cómo este tipo de análisis permite asimismo poner a los impresos de Vanegas Arroyo en diálogo directo con otras manifestaciones culturales de su momento.

²⁷ Esto pudo haber sido identificado desde antes si, al generar la tabla de datos, hubiéramos dado la instrucción al repositorio de que también devolviera el campo “Color de la hoja”.

²⁸ Cf. Mariana Masera, “«Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres». Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)*..., pp. 113-131 y el texto de Ana Rosa Gómez Mutio, “La catalogación de impresos populares a partir de las dinámicas editoriales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo” en este mismo volumen.

Economía editorial, economía cultural

Ver los impresos como parte de un conjunto mayor permite establecer entre ellos relaciones y vínculos que, de otro modo, no serían tan fácilmente visibles. En muchos casos, esos vínculos se dan entre los textos publicados por Antonio Vanegas Arroyo y otras manifestaciones culturales de su época de las cuales los impresos fueron receptores y transformadores, en función de sus formatos y tipos de públicos específicos. Esta maleabilidad de la literatura popular impresa se puede entender como un tipo de “economía cultural”, en el sentido de que los materiales reciclaban, readaptándola, una misma manifestación literaria, musical e incluso teatral, para ofrecer diferentes versiones de ella. El valor de la originalidad queda por completo resituado en este contexto de economía literaria y editorial, en el que un producto artístico era reutilizado y reapropiado de maneras múltiples por el editor, quien sabía bien que su impacto y popularidad entre el público era determinante.

Mariana Masera ha estudiado, a partir de los cancioneros, este fenómeno de adaptación y variación en términos de un “palimpsesto popular”, señalando que: “Estos impresos poéticos se leen, se cantan, se escuchan, se escriben y se vuelven a leer, en un circuito continuo, donde el editor convierte al pliego en un palimpsesto en el que la memoria y la voz se reescriben en un *continuum* incesante”.²⁹

La repetición de un mismo título en el inventario de impresos puede ser indicación, entonces, no sólo de diferentes ediciones de un mismo texto, como vimos en el

²⁹ Mariana Masera, *ibid.*, p. 129.

apartado anterior, sino de adaptaciones literarias y refuncionalizaciones de determinado tema o tópico. A partir del mismo inventario de impresos con el que he estado trabajando, se puede extraer un caso de reiteración de un título que nos muestre claramente las relaciones intertextuales, intermediales e internacionales constitutivas de muchos de los materiales publicados por Vanegas Arroyo.³⁰

Ordenando alfabéticamente la columna de *incipit* del inventario de impresos encontramos que el título *Después del baile* se repite, con variaciones, en al menos cinco ocasiones, como se muestra en la tabla 4A:

TABLA 4A
Diferentes impresos titulados *Después del baile*

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	AÑO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: DDBaile A.djvu	<i>Después del baile</i>	Después del baile; Horas de luto	Pliego de cordel		Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: DDWals.djvu	<i>Después del baile</i>	Después del baile; Horas de luto	Pliego de cordel	1902	Chávez-Cedeño

³⁰ Una modalidad específica de estas adaptaciones es la que se da entre la canción profana (muchas veces proveniente de las zarzuelas) y la canción religiosa, mediante versiones “a lo divino” incluidas en las numerosísimas ediciones del cuadernillo de *Novenas para las posadas* publicadas por Antonio Vanegas Arroyo. Cf. Grecia Monroy Sánchez, “Los *contrafacta* en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo”, en M. Masera, C. Carranza, A. Krutitskaya y J. Acevedo (coords.), *Lyra mínima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*, pp. 201-228.

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	AÑO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: DD1914. djvu	<i>Después del baile</i>	Al público; Después del baile; Así te quiero yo; Amor militar; Las estrellas; Coplillas picarescas; La decepción y el engaño; Los estudiantes; Mentira todo; ¡Todo ama!; A Sara; El dardo; No le digas; La revuelta en el estado de Morelos; El huérfano; Chin chun chan; Un suspiro; El ratoncito; El pajarillo	Cuadernillo	1914	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: DDBaile. djvu	<i>Después del baile</i>	Al público; Después del baile; Así te quiero yo; Amor militar; Las estrellas; Coplillas picarescas; La decepción y el engaño; Los estudiantes; Mentira todo; ¡Todo ama!; A Sara; El dardo; No le digas; La revuelta en el Estado de Morelos; El huérfano; Chin Chun Chan; Un suspiro; El ratoncito; El pajarillo	Cuadernillo	1914	Familia Vanegas Arroyo
Enlace a:	Índice: PDVelada. djvu	<i>Después del baile. Parodia después de la velada</i>	Después del baile. Parodia después de la velada; Unas pláticas chistosas que cualquiera puede oír, entre gatas remilgosas aburridas de servir	Pliego de cordel		Chávez-Cedeño

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

Si, además, extendemos la búsqueda de la frase “Después del baile” a todo el inventario, veremos que figura también como título de unidades textuales en otros impresos, como se ve en la tabla 4B:

TABLA 4B
Impresos que incluyen algún texto titulado “Después del baile”

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	UNIDADES TEXTUALES	CLASE DE IMPRESO	AÑO	COLECCIÓN
Enlace a:	Índice: ElColibri.tiff	<i>El colibrí</i>	A las señoritas mexicanas; El colibrí; Después del baile; Sobre las olas; El pelo; A Elisa; En el colegio; El naufrago; Ángel de adoración; No hay que llorar; A la luna; La chaparrita; La playera; Un capricho; Flor de Jasmín; El charro	Cuadernillo	1897	Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: NPGila C.djvu	<i>Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José y el wals de Después del baile a lo divino por Bato y Gila</i>	Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María; Letanía a María Santísima; Versos para pedir y dar posada; Al abrir las puertas; Despedida de los peregrinos de la posada; Acto de contrición; Primera Jornada; Segunda Jornada; Tercera Jornada; Cuarta Jornada; Quinta Jornada; Sexta Jornada; Séptima Jornada; Octava Jornada; Novena Jornada; Nochebuena; Letanía al Niño Dios; Oración final; Fin del rezo; El Rorro; Después del baile canción a lo divino por Bato y Gila	Cuadernillo		Chávez-Cedeño
Enlace a:	Índice: SR Modernas C.djvu	<i>Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año. Dedicada a las señoritas mexicanas</i>	A las señoritas mexicanas; Ilusiones perdidas; ¡Jamás!; Serenata de Schubert; ¡Basta!; Un besito; Como caen las hojas; Después del baile; El milagro de la virgen; El amor es la vida; Fatalidad; Marina; Al triste arrullo; Celos; La tempestad; Dúo de amor; Vivir penando; Flores del corazón; Fantástica virgen; Mujer divina; Tristezas; La gaviota; Tú y yo; Vivir llorando; Decepción; Felicidad; ¿Dónde estás Dios?; Dúo de la africana; El huérfano; Crepúsculo; Ilusión; El vendedor de pájaros; A ella; Adiós para siempre; Te perdono; Adiós; A Lupe; Horas de luto; El céfiro; Un sueño; Carmela; Parranderos; Pensando en ti; Alttagracia	Librillo		Chávez-Cedeño

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

Resulta claro que *Después del baile* fue un título con mucha presencia en los impresos, que se manifestó en diferentes formatos y que recibió tratamientos diversos, pero conviene ir a detalle sobre cada tabla de resultados para explorar esto mejor.

Primero, hay que señalar algo visto antes: las reediciones, lo cual es notable especialmente en la tabla 3A. Por un lado, el pliego de cordel *Después del baile* lo encontramos en dos ediciones: una de 1902 y otra más, idéntica en su puesta en página, pero no fechada y con un pie de imprenta diferente. Esto indica que se trató de un impreso con suficiente éxito y popularidad como para ser reimpresso al menos en una ocasión. Por otro lado, del cuadernillo *Después del baile*, perteneciente a la *Nueva colección de canciones modernas para 1914*, hay dos ejemplares, de dos acervos diferentes, cuyos contenidos, según el campo de unidades textuales, son los mismos. Pero al tener ante los ojos los folios de cada ejemplar, hallamos variantes que tienen que ver, de nuevo, con las múltiples reediciones de los que los impresos fueron objeto y con “[...] las relaciones que se establecen entre las versiones materiales y digitales de un impreso [...]”.³¹

Aunque idénticos en sus contenidos y puesta en página, uno de los cuadernillos se declara en su cubierta como el número 15 de la colección, mientras que el otro, como el 16. En su portadilla interior, éste último tiene tachado, con una gruesa línea negra, manuscrita, la palabra “Quince”. Dado que los ejemplares pertenecen a colecciones familiares, es muy probable que estemos ante una intervención proveniente directamente de la mano del editor. Tal

³¹ Rafael González Bolívar, *op. cit.*, p. 96.

vez, su *Nueva colección de canciones modernas para 1914* fue tan exitosa que tuvo que editarla dos veces en el mismo año. En la segunda ocasión, quizás añadió un volumen que provocó que *Después del baile* pasara de ser el cuadernillo número 15 al número 16, y, tras cambiar el número en la cubierta, tachó con su propia mano la palabra “Quince” en la portadilla, como una indicación de lo que debería enmendarse en futuras impresiones de los interiores. Pero eso es sólo una hipótesis. Pudo simplemente tratarse de una equivocación en la que 15 debió ser 16 desde el inicio, y ante la que, para no dar por perdidas las impresiones con la portadilla que indicaba “Quince”, el editor y sus trabajadores enmendaron de un modo rudimentario cada ejemplar impreso, tachando la palabra.³²

Dejando abiertas éstas y otras posibilidades de la reedición, me quiero centrar ahora en otros aspectos novedosos que las tablas 4A y 4B permiten explorar. A diferencia de lo que veíamos en *Barata de calaveras*, el caso de *Después del baile* introduce como variable la cuestión del formato, ya que hay expresiones homónimas en pliego de cordel, cuadernillo y librito. Esto es fundamental como indicación de la versatilidad de la imprenta y de la adaptación de los contenidos. Pero, además, nos conduce a la cuestión que me interesa verdaderamente resaltar: la capacidad de reutilizar un mismo título, evocando un mismo tema, pero ofreciendo productos diferentes.

Es entonces cuando, de nuevo, la lectura distante de los impresos debe congeniarse con una lectura cercana que nos permita saber con exactitud con qué fenómenos

³² Un caso de reedición similar es el que analiza Rafael González Bolívar en torno al cuadernillo cancionero *La primavera*. *Ibid.*, pp. 100-108.

textuales estamos lidiando, veremos que bajo el título idéntico título de “Después del baile” fueron publicados tres textos completamente diferentes, además de otras dos versiones *contrafacta* (una paródica “a la mexicana” y otra “a lo divino”). En la tabla 4C identifico cada una por su título particular y su primera estrofa:

TABLA 4C
 Primeras estrofas de diferentes versiones
 y *contrafacta* de la canción “Después del baile”

ENLACE	ÍNDICE	ÍNCIPIT	TÍTULO Y PRIMERA ESTROFA	CLASE DE IMPRESO	AÑO
Enlace a:	Índice: ElColibri. tiff	<i>El Colibri</i>	Después del baile (wals)	Cuadernillo	1897
Enlace a:	Índice: DDWals. djuv	<i>Después del baile</i>	Una muchacha muy singular, con cierto viejo se puso a hablar.	Pliero de cordel	1902
Enlace a:	Índice: DDBaile. djuv	<i>Después del baile</i>	Después del baile (canción) Preguntas, niña, por qué llorar me ves, si un baile lleo a pisar: oye la historia triste de amor, que en mi alma engendra mortal dolor.	Cuadernillo	1914
Enlace a:	Índice: SR Modernas C.djuv	<i>Selecta recopilación de canciones modernas...</i>	Después del baile (wals) Murió la dicha, pasó el afán, vierte la aurora su irradiación, y suspirando muriendo están las rosas blancas en el salón.	Librillo	S.f.
CONTRAFACATA					
Enlace a:	Índice: PDVelada. djuv	<i>Después del baile. Parodia después de la velada</i>	Después del baile, wals. Parodia “Después de la velada” Una muchacha muy singular, con un gendarme se puso a hablar; mas él tan sólo le preguntó si el oficial ya se pasó.	Pliero de cordel	S.f.

Enlace a:	Índice: NPGila C.djvu	<i>Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos...</i>	Después del baile. Canción a lo divino por Bato y Gila (wals) —Oye, Gilita, por qué razón estará inquieto mi corazón.	Cuadernillo	S.f.
-----------	-----------------------------	--	---	-------------	------

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del repositorio LACIPI.

Tan importante como poner de manifiesto las diferencias es notar aquello común que está de fondo. En el caso de “Después del baile” esto radica en dos niveles. Primero, el de la forma, pues, con excepción de un caso, se mantiene la estructura dialógica de la canción, replicando la conversación entre una joven y un viejo. Segundo, el del tema, ya que todos los textos evocan un amor frustrado en el contexto de un baile, aunque cada versión ofrece un tratamiento particular.

La versión que inicia “Una muchacha...” presenta la historia de un hombre que, al ver a su amada en un baile besando a otro, termina con ella. Poco después, la amada muere y el hombre se entera de que a quien besó era tan sólo su hermano y se lamenta mucho de sus celos infundados. Los versos que comienzan “Preguntas, niña, por qué llorar...” cuentan el pesar de un hombre que, habiendo recibido la promesa de su amada de que, después del baile, le daría un beso, la ve caer muerta en la pista de baile. La versión de “Murió la dicha, pasó el afán...” no presenta un núcleo narrativo, sino que sólo expresa el desamor como ausencia y decadencia de lo que antes fue bello, en un salón de baile.

Las versiones *contrafacta* también conservan el elemento estructural del diálogo, pero la versión paródica “a la mexicana” sustituye el elegante ambiente del salón de

baile por las nocturnas calles de la capital mexicana, para presentarnos a un gendarme “crudo” que cuenta sus desventuras. Por su parte, la versión “a lo divino” mantiene los tópicos de los celos y la asistencia al baile, encarnados en los personajes de los pastores Bato y Gila, quienes solucionan su dilema amoroso yendo a visitar al recién nacido Niño Jesús.

La pregunta que surge, inevitablemente, es ¿cuál es el original? O, para no dar pie a una discusión más bien estéril en cuanto a este tipo de materiales, ¿en dónde comienza este “palimpsesto popular”?

El baile como elemento temático es abundante en las manifestaciones literarias de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. El espectro del universo discursivo en el que se movieron los impresos de Vanegas Arroyo se podría ampliar, pues, tanto como quisiéramos y abarcar, por ejemplo, una zarzuela de la década de los sesentas titulada *Antes del baile, en el baile y después del baile* (1866)³³ o incluso un cuento de León Tolstói, de 1903, titulado precisamente “Después del baile”, el cual trata, al igual que los textos de Vanegas Arroyo, de un amor frustrado en un baile, aunque en este caso por causas más bien políticas (el protagonista se desencanta al ver al padre de su amada torturando a un prisionero).

Pero, más allá de lo interesante que pueda ser la estela de coincidencias literarias en torno al ambiente del baile, sí es posible ubicar la manifestación específica que detonó las versiones y adaptaciones publicadas por Vane-

³³ Manuel del Palacio y Emilio Álvarez, *Antes del baile, en el baile y después del baile. Apropósito cómico-lírico-bailable, original en un acto y en verso*, en: <<https://archive.org/details/antesdelbaileeneogazt/>>.

gas Arroyo. Se trata del exitoso vals “After the ball”, cuya letra y música fueron compuestas en 1891 por Charles K. Harris. Algunos años después, esta pieza fue adaptada en una edición catalana de José Ribera, con letra al español de José Coll y Britapaja (1895). Sin embargo, al realizar un cotejo, resulta claro que el editor mexicano se basó en la obra en inglés, pues conserva sus tópicos principales (los celos, la muerte trágica de la amada y el amor frustrado), así como, estructuralmente, la forma del diálogo.

La correspondencia entre la versión que comienza “Una muchacha...” y la de Harris es notable desde la primera estrofa, y continúa a lo largo de todo el texto que desarrolla la historia de los celos infundados y la muerte prematura de la amada.

A little maiden climbed an old man's knees
 begged for a story: “Do uncle, please!
 Why are you single, why live alone?
 Have you no babies, have you no home?” (1891)³⁴

Habiendo descubierto cuál es el más probable origen del “palimpsesto” publicado por Vanegas Arroyo, las preguntas que surgen entonces son: ¿por qué publicó tantas diferentes variaciones en torno al mismo tema? ¿Por qué no bastaba con ofrecer la versión más apegada al original en inglés? ¿Por qué hacer otras dos versiones de tono similar y, además, dos más de carácter paródico? Las respuestas tienen que ver con la mencionada “economía cultural” y con la capacidad del editor de sacar el mayor provecho de las formas exitosas. En este caso, una forma musical y lite-

³⁴ Charles K Harris, *After the ball*, en: <<http://historymatters.gmu.edu/d/5761/>>.

raria sobre la cual se ejercieron un sinfín de relaciones intertextuales: desde la sola traducción del inglés al español hasta la parodia. Resulta fascinante esta libertad de acción sobre los textos, que poco o nada se ocupaba de autoría ni de cuestiones legales, pues lo que importaba era ofrecer productos conocidos y novedosos al mismo tiempo.

Es igualmente interesante pensar que estas adaptaciones editadas por Vanegas Arroyo eran posibles porque el público conservaba algo o mucho de la forma musical y textual original en su memoria, incluyendo el tema, de modo que podía reconocer y apropiarse de las nuevas versiones. La novedad de éstas era tan atractiva como el hecho de saber que se basaban en algo ya conocido y que gustaba.

Otra evidencia de que el editor buscaba satisfacer esta necesidad de lo conocido pero novedoso es un texto no incluido en las tablas de resultados anteriores porque no mantiene el mismo título que fue el criterio de búsqueda. Sin embargo, al reducir la frase “Después del baile” a su unidad semántica “el baile”, encontramos más expresiones relacionadas. Es el caso de “Al comenzar el baile” que se declara como “Nueva canción”, pero que no es sino otra traducción de “After the ball”, como se ve desde su primera estrofa:

Una hermosa niña
con gracioso afán,
a un anciano pide
con tenacidad
que recite un cuento
[...].³⁵

³⁵ “Al comenzar el baile”, en: *Don Chepito en México. Reseña de su excursión, o detalles de sus aventuras*, en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Don_chepito_al_llegar_a_méxico.djvu>.

En este texto no hay realmente una innovación temática. El cambio más sustancial es el del título, que parece situarse en la perspectiva opuesta que “Después del baile”, al presentarse como “Antes del baile”. Esto parece ser sólo un intento más de aprovechar la popularidad del tópicico del baile, tal como se hizo también, por cierto, en una obra teatral titulada precisamente *Antes del baile* y la cual se presenta como “Monólogo cómico”.³⁶ El texto está dedicado a que su personaje vaya contando las chuscas peripecias y desastres que le suceden conforme se alista antes de salir a un baile, tras lo cual, hay, sin duda, una intención paródica, pues el frustrado amor trágico de la canción original se convierte en la prematura fallida conquista de un hombre que ni para vestirse bien tiene recursos.

Ya fuera para tomárselo en serio o en broma, el tema del baile era conocido, querido y consumido ávidamente por el público. El editor lo sabía y puso en práctica, por la vía de sus escritores, una intensa intertextualidad se manifiesta precisamente cuando vemos a los impresos en sus relaciones unos con otros.

El caso de *Después del baile* es excepcional cuando vemos la cantidad de vínculos intertextuales (traducción, adaptación, *contrafacta*, parodia), internacionales (Estados Unidos, México) e intermediales (música, lírica, teatro) que puso en juego, y porque nos da una guía de todo lo que podemos explorar en otros impresos.³⁷ Sin em-

³⁶ Constancio Suárez, en: *Antes del baile*, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EPNiñez.djvu>>.

³⁷ En un trabajo titulado “Más allá de las fronteras y los géneros: las hojas volantes del México de entre siglos (XIX-XX)” (en prensa), Mariana Masera aborda también los avatares literarios de la canción “Después del baile”.

bargo, no es excepcional por ser único, ya que es tan sólo uno de los muchos ejemplos de cómo esta imprenta ejerció una “economía cultural”, al llevar a cabo un “palimpsesto popular”, para sacar el mayor provecho de aquellos contenidos conocidos y gustados por el público. Esto fue especialmente recurrente en las canciones derivadas de las zarzuelas, como la del “Chin Chun Chan” (1904) o “La verbena de la paloma” (1894), entre muchas otras. Las herramientas de catalogación y búsqueda del repositorio LACIPI permiten, precisamente, encontrar y rastrear con facilidad casos así.

Conclusiones

A partir de la reflexión sobre cómo “activar” desde la investigación académica los materiales de un repositorio digital, espero haber mostrado en estas páginas algunas de las posibilidades de exploración que pone a nuestro alcance un trabajo de digitalización y catalogación como el que el repositorio LACIPI ofrece para los impresos populares. Aunque en el proceso de transformación de estos objetos híbridos en objetos digitales puede haber pérdidas de información y de experiencia sensorial, también hay ganancias importantes en cuanto a que la digitalización nos da la posibilidad de acceder a una gran cantidad de materiales y aproximarnos a ellos desde una lectura distante que a su vez crea un terreno firme para poder llevar a cabo una más rigurosa lectura cercana con atención a la dimensión textual y literaria.

Ejercer esta mirada sobre los productos de una empresa editorial en específico permite enriquecer nuestro

conocimiento de las dinámicas editoriales y literarias de los impresos populares. Éste fue el ejercicio que ensayé en estas páginas en torno a dos acervos disponibles en el repositorio LACIPI que agrupan gran parte de los productos de la imprenta y testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. La catalogación llevada a cabo sobre estos impresos da lugar al menos a dos modos de búsqueda cuyas posibilidades para la investigación son inmensas.

Como ejemplo de ello, abordé, por un lado, la herramienta de búsqueda por colección o serie, la cual nos permite poner de manifiesto la labor de Vanegas Arroyo como un editor de series cuidadosamente pensadas y el perfil de sus clientes como lectores-coleccionadores-consumidores.

Por otro lado, a partir de un inventario de impresos en formato de hoja de cálculo generado por el propio repositorio, mostré la riqueza metodológica que implica ver a los impresos no como unidades aisladas, sino como parte de un conjunto mayor. En ese marco, las repeticiones de títulos (ya sea de *incipit* o de unidades textuales) dan lugar a fértiles hipótesis sobre las dinámicas tanto de conservación de los impresos (¿qué impresos se repiten en una u otra colección particular?), como, en especial, de su producción editorial.

En este sentido, la reiteración de ciertos títulos se puede explicar a la luz de la tensión entre lo conocido y lo novedoso que marcó gran parte del trabajo de Vanegas Arroyo. Esto abarca la refuncionalización de determinadas unidades textuales en diferentes títulos de impresos, pero también las constantes reediciones de un mismo título. La tensión entre la novedad y las formas de éxito comprobado se manifiesta, asimismo, en la intertex-

tualidad radical a la que fueron sometidos ciertos textos cuyo éxito obligó al editor a reciclarlos, aprovecharlos y “economizarlos” de múltiples maneras en diferentes productos impresos. El ejemplo que analicé en estas páginas puso de manifiesto que esta “economía cultural”, entendida como sacar el mayor provecho de un mismo producto “original”, tuvo de fondo relaciones intertextuales, intermediales e internacionales que resultan más visibles precisamente cuando observamos los impresos como parte de un conjunto mayor. Esto fue, pues, una pequeña muestra, a manera de invitación, de las posibilidades que un repositorio digital ofrece para reconocer la vitalidad que caracterizó en su producción y recepción a estos y otros impresos centenarios.

Referencias

- BONILLA Reyna, Helia (2017). “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 61-105.
- BOTREL, Jean-François (2002). “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”, en: *El libro antiguo español*, t. VI, *De libros, Librerías, Imprentas y Lectores*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 53-65, en: <<http://www.botrel-jean-francois.com/Coleccionistas.html>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- CAMPOS, Rubén M. (1929). *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública.

- CASTRO Pérez, Briseida, Rafael González Bolívar y Mariana Maserá (2013). “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. XIII, núm. 2, pp. 491-503.
- COLL Y BRITAPAJA, José y José Ribera (1895). *Después del baile (After the ball). Vals para canto y piano*. Barcelona: R. Guardia, en: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000126903>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- DEL PALACIO, Manuel y Emilio Álvarez (1866). *Antes del baile, en el baile y después del baile. A propósito cómico-lírico-bailable, original en un acto y en verso*. Madrid: Imprenta del Centro General de Administración, en: <<https://archive.org/details/antesdelbaileeneoogazt/>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- DÍAZ Viana, Luis (2001). “Literatura de cordel sin complejos. La última gran editorial dedicada a la publicación de pliegos”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. II, *La colección de pliegos del CSIC: fondos de la Imprenta Hernando*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 225-235.
- GÖBEL, Barbara y Christoph Müller (2017). “Archivos en movimiento: ¿qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 19-36.
- GÓMEZ Mutio, Ana Rosa (2021). *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- GONZÁLEZ, Aurelio (2021). “Cuadernillos de *Teatro para niños y títeres* de Vanegas Arroyo”, en: Danira López Torres

(ed.), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 161-173.

GONZÁLEZ Bolívar, Rafael (2022). “La primavera de mil ochocientos noventa... y ene: pérdida y recuperación de datos en la catalogación colaborativa de un cancionero digitalizado”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 91-110.

HARRIS, Charles K., [1891]. *After the ball*, en: <<http://history-matters.gmu.edu/d/5761/>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

LÓPEZ Casillas, Mercurio (2013). *Posada y Manilla, artistas del cuento mexicano*. México: Editorial RM.

_____ (2017). “¡Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos! La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 107-136.

_____ (2022). “Morir soñando. Antonio Vanegas Arroyo, editor de cancioneros”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 77-89.

MASERA, Mariana (2017). “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 249-266.

- _____ (2022). “«Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres». Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 113-131.
- _____ (coord.) (2017). *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MONROY Sánchez, Grecia (2021). “Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)”, *Espectra*, vol. 3, núm. 6, pp. 223-247.
- _____ (2024). “Los *contrafacta* en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.), *Lyra mínima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 201-228.
- MORETTI, Franco (2000). “Conjeturas sobre la literatura mundial”, *New Left Review*, núm. 3, pp. 65-76.
- ORTIZ Bullé Goyri, Alejandro (2015). “Nuevas notas a propósito de la Galería de Teatro Infantil de Antonio Vanegas Arroyo”, *América Sin Nombre*, núm. 20, pp. 73-80.
- TOLSTÓI, León (1903). “Después del baile”, en: <<https://ciudadseva.com/texto/despues-del-baile/>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Repositorios

Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Mariana Masera, directo-

ra, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados:

Albertito el descontentadizo (s. f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AECuento.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

“Al comenzar el baile” (s. f.), en: *Don Chepito en México. Reseña de su excursión, o detalle de sus aventuras*, en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Don_chepito_al_llegar_a_méxico.djvu>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

“Al comenzar el baile” (s. f.), en: *Washington. Sírvase usted pasar*, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:WSPasar.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Barata de calaveras (s. f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras C.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Barata de calaveras (1907), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras D.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Barata de calaveras (1914), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras A.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Barata de calaveras (1910 [B]), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras B.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Barata de calaveras (1910 [A]), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BDCalaveras.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Después del baile (s. f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDBaile A.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Después del baile (1902), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDBaile B.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

unam.mx/ipm/w/Índice:DDWals.djvu>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Después del baile (1914 [A]), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DD1914.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Después del baile (1914 [B]), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDBaile.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Después del baile. Parodia después de la velada (s.f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PDVelada.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

El Colibrí (1897), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ElColibri.tiff>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José y el wals de Después del baile a lo divino por Bato y Gila (s.f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:NPGilaC.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año. Dedicada a las señoritas mexicanas (s. f.), en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SR-ModernasC.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

Suárez, Constancio S. (s. f.), en: *Antes del baile*, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EP-Niñez.djvu>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

LA CATALOGACIÓN DE IMPRESOS POPULARES A PARTIR DE LAS DINÁMICAS EDITORIALES DE LA IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO

Ana Rosa Gómez Mutio
Posgrado en Letras, UNAM

En el presente ensayo me interesa responder de qué manera se puede expandir el conocimiento de un archivo a partir del uso de un repositorio de impresos populares mexicanos como el que ha desarrollado el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) en el que colaboro. Asimismo, me interesa explicar las decisiones que respaldan las categorías de catalogación que hemos planteado, en particular las que se relacionan con las diferentes ediciones, variantes y versiones de un mismo pliego que se encuentran en el repositorio, así como describir los aspectos que las diferencian.

Por último, a manera de propuesta de uso de esta herramienta, se mostrarán algunos textos de la casa editorial que presentan similitudes y variantes con objetos alojados en otros repositorios, los cuales fueron adaptados por la imprenta de Vanegas Arroyo para crear contenidos aptos para la población que consumía sus cuadernillos y hojas volantes.

En otros capítulos de este libro encontramos estudios escritos en paralelo a estas temáticas, pues también versan sobre la catalogación. En específico, en el artículo de Grecia Monroy se explica la relación del mencionado repositorio con las herramientas de búsqueda. Por mi parte, me enfoco en revisar las posibilidades de investi-

gación que abren las plataformas digitales en cuanto a la observación de variantes y versiones, pues los vestigios de transmisión oral de ciertos conocimientos quedaron consignados en los impresos y, como veremos, se revelan en la manera de reproducir, mantener y alterar ciertos tópicos, en ocasiones, muy antiguos.¹

Con frecuencia, los temas que encontramos en la colección de pliegos de la imprenta de Vanegas Arroyo provienen de otras fuentes; es decir, esos cuerpos de papel efímero contienen palabras venidas de otros impresos y de terrenos meramente orales o de una combinación de ambos, tal como lo señalan Jean François Botrel y Luis Díaz Viana en sus respectivos que se presentan en este volumen.² Se podría decir que son textos intervenidos, pues tienen palabras que han sido eliminadas para adaptarlas a otros contextos, a otras intenciones o a otros públicos. Pareciera que, a juicio del editor, si sólo se hubieran copiado, sus contenidos habrían quedado ajenos a sus lectores. De este modo, dentro de las líneas rígidas de las cajas

¹ Luis Díaz Viana, en su libro *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, p. 32, señala que este tipo de literatura suele presentar contradicciones entre sus elementos y fue “muy difundida en el medio rural, pero también en las ciudades de cuyas imprentas irradiaba, aparece como un fenómeno en el que, a menudo se entremezclan y confunden lo oral y lo escrito, lo “culto” —o “semiculto”— y lo “popular”.

² Asimismo, acerca de la intrínseca relación entre oralidad, escritura, el carácter mixto de los impresos y sus características generales pueden consultarse también: Jean-François Botrel, “Literatura de cordel”, en: *Diccionario español de términos literarios*, pp. 1-11, en: <<http://humanidades.cchs.csic.es/ile/web/detli/Diccionario-terminos-literarios-internacionales.pdf>>; “El género de cordel”, pp. 41-69, y “Literatura de cordel”, en: *Diccionario de literatura popular española*; Luis Díaz Viana, *op. cit.*; “La imprenta y la voz. Difusión de pliegos de cordel madrileños de los siglos XIX y XX”, pp. 15-24, y “Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural”, pp. 15-38.

de texto de cada pliego se esconde un sinfín de mutaciones hechas a noticias, canciones, remedios e instructivos que se realizaron a fin de enriquecerlos o simplificarlo —lo que fuera necesario— para que llegaran a ciertos públicos, al esconder, eliminar, revelar o multiplicar sentidos.

Estos serán los caminos a recorrer en el presente capítulo: el de las variantes y versiones, su tratamiento y sus posibilidades de estudio en un repositorio digital.³ Ahora bien, antes de entrar en materia, me interesa reflexionar en el sentido de si el editor formó, alteró, sumó y eliminó contenidos de las hojas en aras de decir algo coherente o tal vez sólo divertido, con tinte irónico o de naturaleza informativa en 1890, en 1910 o en 1914. Entonces, es menester preguntarse: ¿qué dicen ahora esos pliegos en 2023, en el aura de los seminarios “Orality”, en la segunda década del milenio?, ¿por qué es indispensable integrarlos a un repositorio?, ¿por qué registrar sus metadatos?, ¿por qué subir varios impresos aparentemente idénticos?, y ¿qué tipo de estudios pueden realizarse a partir de estas premisas?

Puntos de partida

La primera cuestión que abordaremos será señalar qué comprendemos con respecto a *activar*, un concepto que se estudió en el contexto de la mesa “Digital reposito-

³ Recordemos que “los archivos encapsulan al menos tres instancias diferentes en la apropiación de los objetos: una en la que éstos se constituyeron, otra en la que fueron organizados, y una tercera en que son sometidos a estudios científicos específicos o prácticas culturales” (Barbara Göbel y Gloria Chicote, “Transiciones inciertas: una introducción”, en: B. Göbel y G. Chicote, *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 13).

ries: sharing knowledge and hybrid objects” del seminario “Orality”, y cuyo análisis etimológico puede resultar interesante en el contexto de la archivística. *Activar* evoca traer a la vida o poner en marcha. Su raíz se comparte con otros términos que vienen a cuento al trabajar con objetos digitales. Por ejemplo, “activo viene del latín *activus*, [palabra] compuesta con el sufijo *-ivus* y *actum*[,] supino del verbo *agere* (llevar a cabo, mover adelante). Este verbo nos dio agenda, acto y acción”.⁴ De la misma raíz se conoce: “coactivo (que actúa conjuntamente para obligar), contractivo (que actúa en contra de algo), inactivo (que no actúa), interactivo (que actúa entre algo más) y retroactivo (que actúa sobre el pasado)”,⁵ así como reactivo (que actúa en respuesta a una situación).

En particular me interesa rescatar que, al *activar* un impreso, también lo hacemos *interactivo*, pues nuestros conocimientos y nuestras redes de sentido lo colocan en un lugar distinto al que tenía originalmente cuando se publicó. Asimismo, es importante pensar en el término *retroactivo* en este ámbito, pues un mismo pliego puede funcionar en relación con otro y, al sacarlo a la luz, cuando abandona las bodegas o los estantes, y más aún cuando se le coloca en línea, se ilumina de forma *retroactiva*; es decir, que también se resignifican sus sentidos anteriores.

La segunda cuestión se relaciona con señalar en forma muy breve que los impresos populares que nos ocupan pertenecen al ámbito de la literatura popular mexicana y que derivan de los pliegos de cordel españoles. Su

⁴ Valentín Anders, “Activo”, *Etimologías*, en: <<https://etimologias.dechile.net/?activo>>.

⁵ *Idem*.

valor radica en que son receptores de ideas que provienen de muy distintas capas sociales, de diferentes épocas y de múltiples fuentes. En palabras de Aurelio González:

es productivo distinguir, en el ámbito de la cultura no canónica o marginal, aquellas manifestaciones que viven esencialmente en el interior de la comunidad tradicional —y ésta las recrea libremente— de aquellas otras que provienen esencialmente de los centros culturales hegemónicos, y que por ello tienen una presencia significativa en los medios de comunicación derivados de la imprenta, tales como pliegos sueltos, hojas volantes, folletos, cancioneros, etcétera, todo lo cual constituye en realidad un género literario específico conocido muchas veces como “literatura de cordel”. Tomando en consideración todo esto, puede restringirse el término popular a este último tipo de literatura.⁶

Como se sabe, Antonio Vanegas Arroyo, hijo de un impresor poblano, siguió sus pasos en la Ciudad de México y fundó un taller que estuvo en operación de 1880 hasta 1917 (aunque pueden localizarse impresos datados posteriormente, editados por la Testamentaría que dirigieron sus familiares tras su deceso). Esas condiciones históricas ofrecen un marco temporal que determina ciertas particularidades de nuestra catalogación de impresos populares, pues éstas responden a las dinámicas editoriales heterogéneas de la imprenta.

Sin duda, catalogar a partir de esos términos plantea dificultades, pues ni los productos ni el catálogo son com-

⁶ Aurelio González, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en: R. Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 450.

pletamente sistemáticos, pero esa es la forma más clara de ofrecer una visión que tome en cuenta el origen de la colección y que también permita hacer búsquedas que trasciendan los límites de ésta, pues además nos interesa que esa misma catalogación sea funcional para identificar y albergar pliegos de otras imprentas que comparten algunos procesos editoriales propios de los impresos populares.

Las divisiones que hemos planteado no buscan limitar los objetos, sino ofrecer la posibilidad de consultarlos en un orden que resulte lógico para sus características. Como señalan Barbara Göbel y Gloria Chicote:

La digitalización facilita reconfiguraciones de objetos distribuidos en distintas unidades organizativas, instituciones y lugares. Asimismo, torna permeables las divisiones históricas entre bibliotecas, archivos, museos. También aumenta la visibilidad de las colecciones y su accesibilidad, haciendo posible una participación social más amplia del conocimiento. Por lo tanto, la transformación digital tiene efectos estructurantes en tanto re-organiza el archivo por dentro, promueve nuevas cooperaciones institucionales, abre espacios de interacción y construye nuevos archipiélagos de conocimiento.⁷

De este modo, con el propósito de organizar o re-organizar los archivos desde su interior, se han registrado sus metadatos para que, al combinarlos, los motores de búsqueda arrojen resultados que se ajusten a los intereses de quien consulta la base. Los esfuerzos de sistematización (hasta donde ésta es posible) permiten realizar búsquedas por categorías o por formatos. Cada uno de los metada-

⁷ Barbara Göbel y Gloria Chicote, *op. cit.*

tos de la ficha del objeto permite discriminar los impresos entre sí.

De igual modo, estos impresos se han etiquetado con categorías literarias, que ofrecen otro tipo de distinción que devuelve resultados diferentes. La primera reúne los impresos de contenido noticioso: desastres naturales, desastres no naturales, crímenes, eventos públicos, suicidios, sucesos sobrenaturales, textos de temática histórica política y de temática religiosa noticiosa. La segunda comprende los impresos no noticiosos: calaveras literarias, cancioneros, catálogos, cuentos, divertimentos, manuales, teatro e impresos de temática religiosa no noticiosa. Cabe destacar que los tipos de búsqueda se pueden superponer, pues, al realizar una exploración por formato y por género, se pueden obtener, por ejemplo, canciones que aparecen en hojas volantes o, si se prefiere, canciones que se encuentran en cuadernillos.

Ahora bien, para comprender de manera más cabal el funcionamiento de las dinámicas editoriales lideradas por Vanegas Arroyo, es importante señalar que, en su mayoría, las hojas son híbridas, en el sentido de que una parte de la información que ofrecen se copió de otras fuentes y otra parte es original, aunque con frecuencia también una parte se escribió en prosa y otra parte en verso, incluso es común que una parte es de contenido y otra es publicidad y, sin duda, que presentan imágenes y texto.

Otra de las dificultades que se presenta al establecer los criterios de catalogación de acuerdo con lo dispuesto por Vanegas Arroyo es que no es posible pensar en un orden lineal; es decir, el catálogo no está conformado por elementos nuevos que se fueron sumando al paso del tiempo. La producción no es estrictamente cronológica ni

sistemática por dos razones: la primera es que no todos los pies de imprenta mencionan la fecha de tirada y, en especial, que un gran número de hojas volantes y de cuadernillos se imprimió varias veces con mínimas o inexistentes variantes a lo largo de los años.⁸

Incluso, debe tomarse en cuenta que algunos elementos se volvían a imprimir a petición de los clientes que solicitaban cuentos o canciones de años anteriores, pues se ofrecía un catálogo que informaba sobre los productos que estaban a la venta (sin que sepamos si existían en bodega o si, a demanda,⁹ se volvía a imprimir un tiraje). Ésta puede ser una de las razones de que encontremos elementos idénticos pero que consignan años distintos en los pies de imprenta; otra razón es que el editor percibiera oportunidades para reimprimir nuevas versiones ante un hecho que trajera al presente una noticia, una canción o un suceso que se hubieran publicado previamente.

Cabe señalar que, en ocasiones, algunos elementos se reimprimieron, pero en nuevos formatos: por ejemplo, de la popular canción “Valentina” pueden encontrarse ocho versiones diferentes que aparecieron de 1915 a 1920, las cuales varían entre presentarse con tres y hasta con ca-

⁸ En este sentido, aunque el catálogo fuera completamente sistemático, debe tenerse en cuenta que “la transformación digital no es un proceso lineal. Más bien se caracteriza por una co-existencia entre prácticas, procesos, instrumentos y estructuras análogas y digitales, con desplazamientos incompletos, reemplazos parciales y solapamientos. No se trata de una simple sustitución de lo análogo por lo digital, sino que existe un alto grado de hibridez en este complejo proceso de transición de sistemas tecnológicos. Cf. Andreas Degkwitz, “Yes we can” y Göbel y Chicote, *op. cit.*, p. 21.

⁹ En los manuscritos que conserva la familia Vanegas se tiene noticia de este tipo de solicitudes de compradores que piden al editor determinados títulos de cancioneros, libros de cuentos y obras de teatro.

torce estrofas y cuya existencia se ha documentado tanto en cuadernillos como en hojas volantes independientes. Todos los casos están registrados con el mismo *incipit*, pues la canción era muy conocida, sin embargo, algunas veces ésta se abrevió para que cupiera en ciertos tamaños de hojas, en cuyo caso podría deducirse que se seleccionaron los “mejores versos” o bien los más conocidos para ajustarse al tamaño de la hoja, mientras que la canción se imprimió “completa” en hojas de mayor tamaño.¹⁰

Por ello, se sugiere consultar el repositorio utilizando diferentes filtros, pues puede constatarse que en la mencionada imprenta un mismo *incipit* podía albergar diversos contenidos y que dos *incipits* diferentes podían tener contenidos idénticos, como ocurre con dos cuadernillos titulados *Caminata de tres lunes al glorioso san Nicolás de Bari, arzobispo de Mira, abogado de la pobreza y de los negocios difíciles*, en el que el primero¹¹ contiene ocho unidades textuales, mientras que el segundo¹² presenta once unidades

¹⁰ La selección (y discriminación) de algunos versos de una canción extensa tienen consecuencias, pues al presentar la pieza con determinadas estrofas se está proponiendo una versión. Es claro que el editor eligió los versos que le parecieron más afortunados; sin embargo, ocurre que “la tradición”, ese conjunto de fenómenos que a lo largo del tiempo identifican y mantienen vivos los versos definitivos, puede incidir en el camino de algunas composiciones. Por ejemplo, al hacer una investigación en extenso en la Fonoteca Nacional se observa que la selección de versos de “La Valentina” que hizo Vanegas Arroyo no fue la más próspera, pues sus versos no aparecen en la mayoría de las versiones registradas en ese repositorio.

¹¹ El primero contiene las siguientes ocho unidades textuales: “Primer lunes”; “Alabanza. San Nicolás, Padre amado..”; “Oración. ¡Oh san Nicolás bendito, cuya...”; “Segundo lunes”; “Alabanza. Glorioso san Nicolás...”; “Oración. Beatísimo y perfecto modelo de virtudes...”; “Tercer lunes”; “Alabanza. Lleno de dulce esperanza...” y “Oración. Gloriosísimo san Nicolás, humilde...”.

¹² El segundo, de igual *incipit*, presenta once unidades textuales: “Oración. Beatísimo y perfecto modelo”; “Tercer lunes”; “Primer lunes”; “Alabanza. San Nicolás, Padre amado..”; “Oración. ¡Oh san Nicolás bendito, cuya...!”; “Alabanza. San

textuales, que coinciden parcialmente con las de su homónimo.¹³ Como respuesta a este tipo de coincidencias, en el repositorio creamos una ficha para cada impreso en caso de que tengan *incipits* distintos. Ahora bien, si las unidades textuales son idénticas, esto no se refleja en el catálogo, aunque al buscar por el título de unidad sí pueden rastrearse esas diferencias.

Un último reto que se ha presentado al seguir los lineamientos propios del catálogo es que, si bien sabemos que, en ocasiones, el editor se propuso realizar impresos coleccionables, pues así lo indicó en los paratextos de diversos cuadernillos, podemos localizar elementos repetidos en las series y colecciones. Se pensaría que el criterio sería añadir canciones, cuentecitos o compendios de diversas temáticas que fueran distintos a los anteriores y que no cabría ofrecer los mismos contenidos más de una vez; sin embargo, no siempre ocurre así.

Nicolás, Padre amado...”; “Oración. ¡Oh San Nicolás bendito, cuya...!”; “Segundo lunes”; “Alabanza. Glorioso san Nicolás...”; “Oración. Beatísimo y perfecto modelo de...”; “Tercer lunes: Alabanza. Lleno de dulce esperanza...” y “Oración. Gloriosísimo san Nicolás, humilde y...”.

¹³ Otro ejemplo son los cuadernillos religiosos de novenas, en los que se constata que para declarar que dos contenidos son idénticos no es suficiente que tengan el mismo *incipit*. En esos casos, podemos tener el mismo *incipit*, aunque las unidades textuales pueden ser distintas, pues las novenas presentan títulos iguales para ser reconocidas por quien las consume. Algunos se pueden considerar versiones porque se les agrega un elemento nuevo que mantiene la identidad del conjunto, pero cada una presenta un elemento distinto para procurar su venta. Al respecto puede consultarse el artículo “Los *contrafacta* en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo” de Grecia Monroy Sánchez, en M. Maserá, C. Carranza, A. Krutitskaya y J. Acevedo (coords.), *Lyra mínima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispanico*, pp. 201-228.

Variantes y versiones

La discusión sobre la originalidad, las variantes, las versiones y ediciones se relaciona con grandes polémicas que se han suscitado entre los estudiosos de la literatura en torno a lo popular y lo tradicional. Estas cuestiones pueden abordarse desde perspectivas muy distintas. En este caso, tomando en cuenta que las hojas y los cuadernillos tienen versiones y presentan variantes, será útil brindar una definición de estos conceptos, a la par que se revisa su relación con su pertenencia a la literatura popular y su relevancia en el repositorio.

Aurelio González señala que los tradicionales son “textos abiertos con la posibilidad de variación y en los cuales el proceso de transmisión oral genera distintas versiones”.¹⁴ Además, aclara que

se identifican con alguna temática o recurso formal, pero cuya permanencia en el gusto de la comunidad dependerá de su apego a una estética colectiva. Esto es independiente de que el autor sea conocido o no, como ya señaló Menéndez Pidal, los textos tradicionales en su momento fueron populares y fue la apropiación por parte de la comunidad la que generó el proceso creativo que implica la *variante*.¹⁵

Por su parte, José Manuel Pedrosa indica que Menéndez Pidal distinguía

¹⁴ Aurelio González, “El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica”, p. 20, en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4720/pr.4720.pdf>.

¹⁵ *Idem*. Las cursivas son mías.

entre un tipo de literatura popular recibida simplemente pero no asimilada ni sometida a procesos de variación ni de tradicionalización por el pueblo, y otro tipo de literatura auténticamente tradicional, creada por un autor individual, pero aceptada de forma tan incondicional por el pueblo que, con el tiempo, habría de convertirse en anónima y quedar sometida a tantos fenómenos de *variación* como informantes, momentos y lugares de ejecución conociese. Para el gran maestro de la filología española, la poesía popular era la que el pueblo simplemente reproducía, de forma mecánica y fuertemente apegada a su modelo artístico; mientras que la poesía tradicional lograba muchas veces emanciparse de su prototipo, adquirir nueva vida y *variantes*, y someterse a un proceso de depuración tradicional.¹⁶

Siguiendo a Pedrosa, sabemos que uno de los caminos de la literatura es la de ser tradicional, es decir, ser parte de la “creación y repertorio genuinos del pueblo”.¹⁷ Sin embargo, también ocurre que “una obra literaria de signo culto, letrado, escrito, fuese recibida, asumida, recreada, **variada** en cada ejecución por el pueblo, dentro de un proceso en que puede llegar a perderse la conciencia y el conocimiento de su autoría”.¹⁸

Ese proceso ocurre en periodos históricos amplios; sin embargo, no es el caso de las variantes introducidas en la imprenta de Vanegas Arroyo, en la que en un periodo corto se tomaron fragmentos de una obra y se hicieron cam-

¹⁶ José Manuel Pedrosa, “Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional”, p. 6, en: <https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf>. Las cursivas son mías.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ *Idem.*

bios que van de lo sutil a lo radical, como podrá verse en las posibilidades de estudio que se presentan más adelante. No puede decirse entonces que estos cambios o transformaciones se hayan tradicionalizado, aunque gracias a la omisión de ciertos datos y a la distribución masiva, sí puede afirmarse que artificialmente pasaron “de la órbita de la literatura libresca, con nombres y apellidos, al río anónimo de la literatura del pueblo”.¹⁹

Existen variantes morfológicas, sintácticas y léxicas. Puede haber minucias que no cambian el texto lo suficiente como para considerarlo una nueva o distinta versión. Ahora bien, en general versión y variante se usan como sinónimos, sin embargo, versión es el término que refiere al texto completo e implica que tiene variantes con respecto a otros documentos similares. En el caso de textos impresos, se utiliza edición como sinónimo de versión. En conclusión, las versiones son entidades distintas entre sí, mientras que las variantes²⁰ son los cambios que pueden observarse entre una y otra versión.

Con respecto a los cambios que pueden suscitarse, Margit Frenk confrontó diversos estudios que proponían una división tajante entre literatura oral y literatura escrita, señalando que las diferencias varían “de género a género, de época en época, de lugar en lugar”;²¹ sin que el proceso pudiera sistematizarse. En ese sentido, una de las riquezas de las colecciones que se encuentran en

¹⁹ *Idem.*

²⁰ En los estudios de crítica textual se establece que las variantes conjuntivas son las que determinan que las versiones tienen un origen común; mientras que las variantes separativas son las que determinan que los documentos en cuestión tienen un origen distinto o que tienen más de un origen.

²¹ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, p. 38.

el repositorio del LACIPI es que dan cuenta de ese tipo de procesos. Sin embargo, entre una versión y otra puede presentarse lo que Aurelio González ha denominado “multitud de variantes y grados de combinación”.²²

Recordemos que muchos de los conocimientos y saberes tienen un origen oral, que se preservaron en la memoria y se extendieron a través de la palabra y que siglos más tarde es posible localizarlos tanto fijos como en variantes en las imprentas. En un primer momento, dice Margit Frenk, “no hay un texto fijo, sino un texto que cada vez va cambiando”²³ y que

cuando se transcribe en un manuscrito (o, más tarde, en un impreso), lo que se registra es sólo *una* versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones. De ahí, en buena parte, las muchas variantes que se encuentran generalmente entre las copias transcritas de un mismo texto medieval; a esto se añaden, claro, las intervenciones del copista (más tarde del cajista), porque se equivoca o porque suele tomarse con los textos libertadores análogas a las de cualquier recitador o cantante.²⁴

²² Aurelio González, “El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica”, p. 12.

²³ En este caso no estamos considerando las variantes que “tienen una causa más o menos obvia: lectura equivocada del texto copia, errores tipográficos, contaminación, *homoteleton*, *duplografía*, etc.” (José María Ruano de la Haza, “La edición crítica de un texto dramático del siglo xvii: el método ecléctico”, en: J. Cañedo e I. Arellano Ayuso (coord.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional*, p. 5), sino cambios deliberados para “mejorar” un texto. Al contrario de lo que suele presentarse en una edición crítica, en este tenor “representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de re-escribir o refundir parte o la totalidad de un original” (*Idem*).

²⁴ Margit Frenk, *op. cit.*, p. 36.

Decisiones de catalogación y de resguardo

Tras este breve marco teórico que nos permite comprender los conceptos que rodean la catalogación, cabe preguntarse, ¿cómo debe entenderse el fenómeno editorial de las variantes en los impresos populares de Vanegas Arroyo y cómo reflejarlo en la catalogación? En primer lugar, es menester destacar la importante labor de identificación y etiquetado de las unidades textuales de los impresos que se encuentran en el repositorio del LACIPI.

Como señalamos, las variantes (que, a final de cuentas, son las que crean las versiones) pueden ser de formato, de imagen y de contenido. Podemos encontrarlas cuando hay un mismo texto en dos o más formatos; en esa situación, estas variantes se han identificado como archivos independientes. Si el mismo texto se presenta en diferentes ejemplares del mismo formato y sólo tiene cuestiones ornamentales distintas, se subirán ambos, pues esas alternancias pueden ser valiosas, por ejemplo, para estudios gráficos. Las imágenes también suponen casos de variantes que generan versiones, pues si el mismo contenido se dispone acompañado de una imagen en una hoja y en otra carece de ella, definitivamente ambas se integran al repositorio, pues los mismos grabados se han utilizado para ilustrar distintas noticias y, por ello, se han integrado todos los impresos distintos entre sí con la finalidad de mostrar la colección lo más completa posible, aunque sin redundancias.²⁵

²⁵ En este sentido, un proyecto de análisis de los materiales del repositorio del LACIPI podría tomar en cuenta si los cambios en la disposición del texto y de las imágenes cumplían con un propósito (si, por ejemplo, los pliegos estaban mejor distri-

En ese sentido, cuando hay hojas idénticas que no presentan cambios en los metadatos, en la disposición ornamental de los márgenes, en las imágenes ni en los contenidos (y si pertenecen, además, al mismo coleccionista), sólo se integra al repositorio la que se encuentre en mejor estado.

Asimismo, si los pliegos son idénticos, pero están impresos en hojas de distintos colores, hemos decidido integrar sólo uno. Si bien subir cada pieza facultaría mostrar la variedad de colores en las que un mismo contenido ha sido impreso, debe tomarse en cuenta que el desgaste de cada papel no ha sido el mismo en cada caso y podría resultar imposible distinguir si algunas hojas han tenido un mayor deterioro o si originalmente eran de colores dispares. Al mismo tiempo, esta decisión multiplicaría el número de elementos de la plataforma, sin aportar realmente una marca distintiva entre ellos. Por esta razón se determinó crear un campo en los metadatos en el que se señala si la hoja es blanca o si es de algún color.²⁶ De este modo puede decirse que contamos con ediciones (reimpresiones cuando se vuelven a imprimir de manera idéntica) y reediciones que ocurren cuando se vuelve a imprimir el mismo contenido, salvo que, con variantes.

De acuerdo con lo que puede observarse, la reimpresión era un proceso muy frecuente en la imprenta. Solía ponerse en práctica en conjuntos muy específicos, como

buidos en los impresos más recientes que en el original) o si simplemente era una cuestión de experimentación estética que se llevaba a cabo cuando la hoja se iba a volver a imprimir.

²⁶ En el control interno del repositorio y en la catalogación que se entrega a los coleccionistas, sí se señala el número de hojas de color distinto que hay en el inventario.

los de los cancioneros, que a menudo se llevaban de nuevo a la prensa con las mismas unidades textuales, tan sólo señalando el año en que se publicaron una vez más. Aunque parezca inusual, ese proceso también fue común para las hojas noticiosas. En ese caso, encontramos una repetición en el uso de ciertas imágenes y cambios en el sesgo con el que se narran las acciones del personaje histórico en cuestión.²⁷ De igual manera, en las relaciones de sucesos, como la muerte de un torero o la narración de un hecho milagroso, la información se repite integrando o eliminando diversas partes de la información de hojas previamente publicadas (véase el artículo de Grecia Monroy Sánchez en este volumen).

Es importante señalar que en el repositorio no se registran variantes de contenido al interior de los textos. Por ejemplo, si se percibe un cambio en el tono de la hoja (de piedad inicial hacia castigo para algún personaje) no es considerada una variante ni se ha etiquetado, ya que nos hemos propuesto poner a disposición del usuario los objetos digitales, pero no colocar etiquetas temáticas ni adelantar hipótesis de estudio que podrían sesgar el análisis.

Posiblemente llame la atención que en el instrumento de consulta existan dos objetos “idénticos”, lo que no parece económico; sin embargo este tipo de circunstancias sólo ocurre cuando dos coleccionistas tienen, por ejemplo, el mismo cancionero que, en ese caso, comparte me-

²⁷ Cf. Grecia Monroy, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, pp. 113-131.

tadatos.²⁸ Tras evaluarlo, decidimos subir ambos objetos, pues podría ser que uno estuviera mejor conservado o incluso más completo en un repertorio que en otro, lo cual daría información relevante para ciertas investigaciones. La intención es no limitar las posibles miradas ni abordajes, sino abrir un panorama, colocar los objetos de la manera más completa y aumentar paulatinamente las versiones y la información complementaria de más colecciones.²⁹

Por otra parte, en el LACIPI nos hemos comprometido a subir la totalidad de los materiales de los coleccionistas que han colaborado con el laboratorio, quienes han convenido en que sus archivos sean fotografiados y digitalizados. A ellos se les entrega un documento en el que se reportan los metadatos de cada objeto, incluso los que no se incluyen en la base. Igualmente, se les ofrece el sitio como un catálogo y, para su consulta y la de los visitantes del repositorio, en la ficha bibliográfica se incluye información de la procedencia de sus aportaciones. Al visitar ese espacio podría determinarse si dos archivos son iguales o distintos, pues, si bien pueden compartir *incipit*, año, número de página, etcétera, las colecciones son distintas, así como el estado de conservación.

Para tener un control de las variantes (sea o no que impliquen que el pliego se catalogue como una versión) se

²⁸ La lista de elementos de la ficha puede consultarse en el capítulo de este volumen "Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI" de Grecia Monroy Sánchez, quien hace una descripción de cada uno de ellos y de lo que ha implicado para la conformación de los criterios de catalogación.

²⁹ En 2021, Grecia Monroy Sánchez mostró la dispersión de los materiales de la imprenta de Vanegas Arroyo en el artículo "Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)".

capturan todos los metadatos de los objetos digitales y los títulos de cada una de las unidades textuales, además de que se está proyectando la transcripción del total de los textos como una importante tarea a realizar a futuro. Asimismo, las claves internas de catalogación nos permiten revisar repeticiones, variantes y necesidades de cambios en ésta. El documento “Criterios de digitalización y catalogación”, elaborado en el 2022 por los miembros del LA-CIPI, explica qué hacer ante distintas situaciones relacionadas con versiones, variantes y hojas idénticas:

Nombrar versiones diferentes del mismo impreso.

Las versiones distintas son impresos que tienen el mismo título, pero que difieren en datos como el año o en elementos como el uso de tipografía, el orden de los textos o el distinto uso de grabados (entre otros rasgos). Es decir, puede que contengan el mismo texto, incluso idéntico en contenido, pero son distintos impresos (ediciones diferentes) debido a su año de publicación, su dirección de imprenta o su uso de elementos como tipografía y grabados.

Dada la dificultad de establecer una cronología de las diferentes ediciones de una hoja, no hemos establecido un criterio para determinar cuál es la versión A, B, C..., sino que en la mayoría de los casos se ha hecho de modo aleatorio.

Sólo se hará bajo criterio cronológico cuando las diferentes ediciones de los impresos declaren explícitamente su fecha en su pie de imprenta (no confundir con el año del suceso referido que venga en el *incipit* o en el cuerpo del texto). En ese caso, se ordenarán cronológicamente para determinar la versión “primera” y luego las sucesivas A, B, C...

Las versiones distintas se distinguirán con letras (A, B, C, D... Z), pero la primera que se suba llevará el nombre simple.

Por ejemplo:

LNPeregrinos.tiff: para el primero que haya sido subido

LNPeregrinos_A.tiff: para el segundo

LNPeregrinos_B.tiff: para el tercero...y así sucesivamente.³⁰

Para nombrar los archivos, de manera interna se usa la primera letra de la primera palabra del *incipit* en mayúscula, a continuación, se coloca la primera letra de la segunda palabra del mismo en mayúscula. Finalmente se coloca completa la última palabra del *incipit*. En el nombre del archivo se señala si hay versiones o variantes utilizando A, B, C, D o bis, ter, etc., en el caso de que el nombre de otro archivo coincida:

Los tres generarían el mismo nombre de archivo: LN**P**eregrinos.tiff, de tal modo que para diferenciarlos se usan los sufijos “BIS”, “TER”, “QUAT”, etc., después del guion bajo.

LN**P**eregrinos.djvu

LN**P**eregrinos_BIS.djvu

LN**P**eregrinos_TER.djvu

LN**P**eregrinos_QUAT.djvu

Si llegaran a aparecer versiones de esos casos, se les agrega la letra correspondiente, después de guion bajo, siguiendo el criterio del punto 5. Por ejemplo:

LN**P**eregrinos_TER.djvu

LN**P**eregrinos_TER_A.djvu

LN**P**eregrinos_TER_B.djvu

LN**P**eregrinos_TER_C.djvu

Antes de subir algún impreso primero hay que revisar en el repositorio si no existe ya un registro idéntico o una versión

³⁰ LACIPI, “Criterios de digitalización y catalogación” [documento interno de trabajo].

diferente subida con anterioridad, acaso por otro usuario, si es idéntico no se sube.

La propia base señala cuando se está subiendo un archivo con un nombre que ya existe en la base. En ese caso, hay que detener la subida y hacer las verificaciones para ver qué caso es (versión, coincidencia de las iniciales de *incipit*) y modificar el nombre del archivo que se subirá.³¹

Al seguir este protocolo, damos cuenta de la pertenencia del archivo a una colección desde su nombre, aunque, como se ha señalado, la información también se consigna con claridad en los metadatos de la ficha. Además, la forma de identificar y de catalogar los impresos da noticia de las similitudes y diferencias que tienen algunos objetos entre sí.

Casos de estudio e interacción entre colecciones

Las posibilidades de investigación ante un compendio digital como el del LACIPI son ilimitadas y requieren de aproximaciones interdisciplinarias “desde la literatura, la historia de la lectura, la antropología, la lingüística, entre otras”.³² Conviene acuñar términos específicos de estudio de este tipo de materiales, pues “las fuentes que nutren a los impresos populares pueden ser de múltiples procedencias tanto escritas como orales, sin embargo, el proceso al que se someten los textos es más bien uno

³¹ *Idem.*

³² Mariana Masera, “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 252.

tradicional donde la reelaboración es parte de la transmisión”.³³ Ello implica que hay una interacción entre los impresos y sus contenidos que entran en un circuito de lectura, canto, intercambio y uso que los recrea.³⁴ Ahora bien, esto puede ocurrir de manera natural: el contenido que interesa se utiliza y se tiene en mente o se realiza de manera artificial para crear productos que tengan esencialmente el estilo, las temáticas, el aura de los anteriores, pero con información que ha sido útil en otros países, en otras imprentas. Entonces, a ciertos elementos se les dan nuevas funciones o éstas se rehacen, se eliminan o se suman para adaptarse, para ajustarse a nuevos o a los mismos públicos, a nuevos formatos, por lo que podemos encontrar enmiendas, cambios, adiciones y sustracciones.

Además, ya que, de acuerdo con Barbara Göbel y Christoph Müller, “la transformación digital produce nuevas conexiones y articulaciones entre colecciones”,³⁵ queremos compartir ejemplos de algunos proyectos que se han desarrollado en el LACIPI, entre los que pueden contarse: 1) la indagación de ciertas variantes en textos de la colección que permiten localizar aquellas fuentes de las que se tomaron fragmentos que se reprodujeron en los impresos de Vanegas Arroyo;³⁶ 2) el análisis de los proce-

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁵ Barbara Göbel y Christoph Müller, “Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 30.

³⁶ Algunos ejemplos de estas aproximaciones los constituyen las siguientes publicaciones: Helia Bonilla, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor

sos editoriales de la imprenta;³⁷ 3) los estudios comparatistas entre versiones,³⁸ 4) la elección de corpus con un

popular en el porfirato”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, pp. 61-105; Helia Bonilla y Marie Lecouvey, “Posada: de la prensa al impreso popular”, en: M. Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, pp. 180-202; Grecia Monroy Sánchez, *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfirato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios* y “Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera (coord.), *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, 2 ext., pp. 195-201 y “Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico-políticas de la Imprenta Vanegas Arroyo (1910-1912)”, en: M. Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, pp. 255-276; Roberto Rico, *Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo*; entre otros.

³⁷ Como resultado de este tipo de abordajes pueden contarse los artículos de Mariana Masera *et al.*, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, pp. 25-59; Mariana Masera, “‘Ahí viene la primavera / sembrando flores’. Los cancioneros impresos: un ejemplo de ensamblaje popular”, en: M. Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, pp. 155-179; Grecia Monroy Sánchez, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*; Rafael González, “La primavera de mil ochocientos noventa... y ene: pérdida y recuperación de datos en la catalogación colaborativa de un cancionero digitalizado”, en *ibid.*, pp. 91-112 y Mercurio López, “¡Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos! La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, pp. 107-135.

³⁸ Estudios de esta naturaleza fueron realizados por Mariana Masera en: “Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, pp. 113-131, y “‘Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre’: las voces femeninas transgresoras: una cala en la literatura de cordel española y mexicana (siglos XVI- XIX)”, en: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/6497>>; Ana Rosa Gómez Mutio, “Mujeres protagonistas de

enfoque temático histórico, de género, a través de una serie de piezas;³⁹ 5) y la realización de investigaciones sobre la dimensión de los impresos populares en las humanidades digitales.⁴⁰

Para ilustrar esto, nos interesa extender un análisis que publiqué previamente para mostrar las mutaciones que hizo Vanegas Arroyo en algunos textos que podríamos considerar anteriores o, probablemente, los origi-

noticias en las hojas políticas de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Maserá y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, pp. 361-398; *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo* y “Bonitas y escogidas canciones: estudio de una colección de canciones populares mexicanos”, en: M. Maserá (coord.), *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, en: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/356>>.

³⁹ En esta línea pueden contarse las siguientes investigaciones: Mariana Maserá, “‘El cielo por un beso’: canciones y danzas en el cancionero de Vanegas Arroyo”, en: G. Chicote, M. Maserá y V. Stedilen (coords.), *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*, pp. 145-162; Briseida Castro, *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, y, de la misma autora, “La hoja volante de tinte criminal: camino a una poética”, en: M. Maserá (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, pp. 137-154; Dante Montoya, “La colección de himnos nacionales de la imprenta de Vanegas Arroyo”, en: M. Maserá y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)...*, pp. 157-178; Fernanda Vázquez, “Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, pp. 122-16; Grecia Monroy Sánchez, *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*; Xanai Ortíz y Fernanda Vázquez, “De Juan sin miedo a Perucho el valeroso: análisis comparativo del personaje-tipo”, en: M. Maserá y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)...*, pp. 253-268.

⁴⁰ Un ejemplo de este enfoque se encuentra en Mariana Maserá, “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, pp. 249-266.

nales.⁴¹ Los contenidos que presento a continuación se hallan en una serie de cuadernillos titulada *La salud en el hogar*.⁴² De acuerdo con los paratextos, esta serie se basó en “las mejores obras de medicina”, aunque el editor no citó las fuentes directamente.

La información que se presenta fue tomada casi al calco de las recetas que aparecen en la tercera edición española de una obra de medicina originalmente francesa de 1847⁴³ y de un libro impreso en México en el siglo XVIII.⁴⁴ De esos datos puede inferirse un posible camino editorial que culminó en los cuadernillos de Vanegas Arroyo.⁴⁵

⁴¹ Un primer esbozo de este análisis comparatista se encuentra en mi tesis de maestría, presentada en 2021, titulada *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*.

⁴² El título de la obra es 300 recetas. *Primera serie. Recetas útiles para curar las enfermedades más comunes, recopiladas de las mejores obras de medicina. Dedicadas principalmente a las personas del campo*; sin embargo, en la portada aparece un título simplificado “La salud en el hogar”, que es con el que me referiré a ella en adelante.

⁴³ El libro se titula *Los secretos de la generación o arte de engendrar niños o niñas según se quiera, y de obtener hijos dotados de talento, hermosos y robustos*, y fue publicado en 1841. Como la procedencia de la información que aparece en la obra mexicana no se aclara, puede suponerse que es la fuente de las que se tomaron las recetas, aunque por supuesto es posible que haya habido obras intermedias de las que se copiaron los contenidos.

⁴⁴ La obra, publicada en México en 1727, se titula *Tesoro de medicina* y fue escrita por el P. Gregorio López.

⁴⁵ El libro *Tesoro de medicina* puede consultarse en el repositorio de la Biblioteca Nacional Digital de México, el cual fue lanzado en 2015, y cuenta con 8 656 objetos digitales. Es impulsado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y la Biblioteca Nacional de México de la UNAM. Por su parte, ambos libros: *Los secretos de la generación* y el *Tesoro de medicina* pueden localizarse en el repositorio de libros digitalizados más grande hasta la fecha, Google Books, fundado en 2004. Entre sus ventajas se encuentra que los usuarios pueden aprovechar la potencia del motor de búsqueda de Google que filtra otro tipo de resultados para que sea posible navegar entre millones de libros y documentos en cientos de idiomas. A la vez que, a través del reconocimiento óptico de caracteres, los libros de formato físico se convierten a digi-

Es importante destacar que los principales cambios se relacionan con la omisión de las características de los ingredientes que se enlistan en las obras que podríamos considerar las originales. Vanegas Arroyo eliminó o cambió la mayoría de las explicaciones y no se interesó en tipificar los malestares, sino que copió solo algunos de los remedios; con frecuencia les cambió el título, los reacomodó alfabéticamente y por ello se perdió el sentido que en algunas partes ordenaba la obra por padecimientos relacionados con ciertas partes del cuerpo.

Aunque es posible que los remedios se hayan reproducido y modificado en ediciones previas a las de Vanegas Arroyo, es decir, que es factible que él las conociera ya modificadas, definitivamente sus cuadernillos siguen el orden de las recetas del *Tesoro de medicina*, como puede constatarse al comparar ambas obras. No obstante, se realizaron importantes cambios y omisiones drásticas al interior de los remedios, pues, en ocasiones, se incluye el mismo malestar, excepto que la solución que se ofrece es distinta, lo que hace suponer que el editor utilizó más de una fuente para conformar los cuadernillos de salud.

Como veremos, algunos contenidos se omiten y otros se adecuan. Por ejemplo, en el caso del remedio “Corafon” que aparece en el *Tesoro de medicina* —mismo que en Vanegas Arroyo se presenta como “Enfermedades del corazón”— se señala que se requieren “ojas, flor y rayces de Borrajás”, “cardo fanto” y “axengibre”.⁴⁶ En cambio en

tal, se archivan en formato PDF y se almacenan en la referida base de datos online.

⁴⁶ Gregorio López, “Tesoro de medicina”, en: F. Losa (comp.), *Vida del siervo de Dios Gregorio López escrita por el padre Francisco Losa, cura de almas, que fue de la Iglesia mayor de México y su compañero en la soledad*, p. 358.

la serie de salud se menciona que para aliviar el malestar se requiere “flor de Yoloxóchitl”.⁴⁷ No obstante, las indicaciones son prácticamente las mismas, por lo que podemos deducir que en ese caso se intentó tropicalizar el contenido para que fuera más comprensible para la población mexicana.⁴⁸

Para conocer otro caso que también presenta importantes alternancias, compárese el texto que proviene del *Tesoro de medicina* con el de la imprenta de Vanegas Arroyo “Para concebir la mujer estéril” que transcribo inmediatamente después:

“Por el V. P. Gregorio López. Concebir la muger que no pare”

Salvia, majada, y sacado el zumo, beber vn poco cada mañana, en ayunas, lo que pudiere cogerse en vna cuchara de plata, pequeña, y echarle de sal, lo que pudiere coger con medio real, y beberla aquella noche: y luego *de* segunda noche, assar yn huevo fresco, que este blando, y deshazerle con peso de vn tomin de aluzema, molida, y revolverlo todo, en él, como si fuera sal. y quando se vaya á dormir, beberlo, y luego beba vna poquita de simiente de Zanahoria, *con* vino bueno, y en nueve dias, con sus noches, no tenga junta con hombre, por los effectos, que haze en la madre. Y despues de passados eftos nueve dias, si se juntare con varon. concebirá.

⁴⁷ Del náhuatl *flor del corazón*. (CS-111: 5).

⁴⁸ Ninguno de los ejemplares de la serie *La salud en el hogar* con los que contamos en el repositorio señala el año de publicación, por ello usaré la abreviatura CS- I o CS-111 para referirme al primero o al tercero de los cuadernillos de salud, seguido de dos puntos y del número de página. Entonces, por ejemplo, si se cita la página 5 del primer cuadernillo la nota de autorización dirá: CS- I: 5.

Nota. Estos medicamentos son dañosos a las mujeres de temperamento caliente.⁴⁹ Brizuela⁵⁰ presenta el texto que puede localizarse en el cuadernillo *La salud en el hogar* que dice:

“Para concebir la mujer estéril”

Se machaca una regular cantidad de salvia a sacar del zumo o jugo una cucharadita cafetera a la que se echa lo que levanta medio real de sal en polvo, tomando antes de acostarse la primera noche, y la segunda, se desbarata un huevo fresco mezclándole un tomín de aluzema molida, tomándolo en la noche antes de acostarse y ya para dormir [beba]un poco semilla de zanahoria disuelta *en* vino bueno. Durante nueve días no debe la mujer tener contacto alguno con ningún hombre. Pasado este término, si tuviere unión con hombre será seguro su embarazo, siendo de advertir que *la* mujer de temperamento fuerte no debe usar este remedio que la perjudicaría (CS-I: 5).

Ofrezco ahora una comparación de las mutaciones realizadas por el editor:⁵¹

⁴⁹ Se refiere al humor o temperamento bilioso, relacionado con el fuego, en el que se consideraba que en la persona imperaban las características secas y calientes, que las hacían propensas al enojo y a la excitación.

⁵⁰ El apellido Brizuela aparece tras las indicaciones, sin que se brinden mayores datos sobre su relación con el remedio, aunque puede suponerse que es la fuente del texto. Cf. Gregorio López, *op. cit.*, p. 358.

⁵¹ En la receta de la izquierda se tacharon y se marcaron en color rojo las partes que se eliminaron de la receta original; es decir, las que no aparecen en la receta de la derecha. En la receta de Vanegas Arroyo (a la derecha) se colocaron en color negro las partes que no sufrieron cambios; en color verde se señalan los cambios morfológicos y en cursivas los cambios de número (*i. e.* la *mujer* en vez de las *mujeres*); en color azul marino, los casos en que se empleó un sinónimo pero en los que se mantiene el sentido; en color azul claro, las modificaciones de lugar de la información (es decir cuando se mantuvieron los datos, pero en otro orden) y, en color naranja las adiciones que realizó Vanegas Arroyo.

“Por el V. P. Gregorio López: [Concebir la muger que no pare]”

[Salvia, majada], [y [acado el zumo], [beber] [vn poco] cada mañana, en ayunas, [lo que pudiere cogerle en una cuchar de plata, pequeña,] [y echarle de fal, lo que pudiere coger con medio real,] [y beberla] [aquella noche]: y luego de segunda noche,] [affar vn huevo fresco, que este blando, y deshazerle con peño de vn tomin de aluzema, molida,] [y reboverlo todo, en él, como si fuera lat,] [y quando fe vaya a dormir, beberlo,] [y luego beba] [vna poquita de limiente de Zanahoria, con vino bueno,] [y en nueve dias, con fus noches,] [no tenga junta con hombre,] [por los efectos, que haze en la madre,] [Y despues de pallados eftos nueve dias,] [li fe juntare con varon. concebirá.]

[Nota:] [Eftos medicamentos] [fon dañofos] [a las mugeres] [de temperamento caliente.] [Brizuela].

“Para concebir la mujer estéril”

[Se machaca una regular cantidad de salvia] [a sacar del zumo o jugo] [una cucharadita cafetera] [a la que se echa lo que levanta medio real de sal en polvo,] [tomando] [antes de acostarse la primera noche,] [y la segunda,] [se desbarata] [un huevo fresco mezclándole un tomin de aluzema molida,] [tomándolo en la noche antes de acostarse] [y ya para dormir] [un poco semilla de zanahoria disuelta en vino bueno.] [Durante nueve días] [no debe la mujer tener contacto alguno con ningún hombre.] [Pasado este término,] [si tuviere unión con hombre será seguro su embarazo,] [siendo de advertir que] [la mujer] [de temperamento fuerte] [no debe usar] [este remedio] [que la perjudicaría].

Imagen 1

Cambios realizados por el editor sobre el texto incluido en el cuadernillo *La salud en el hogar*, núm. I.

Fuente: elaboración propia.⁵²

Al analizar las diferencias, se constata que, en primer lugar, el texto original está escrito en modo infinitivo, mientras que el segundo se cambió a modo impersonal. En segundo lugar, se eliminó el nombre del autor de la receta, V. P. Gregorio López, y el de, Brizuela, que podemos suponer que es el autor del texto. Como puede notarse, se eligió un título más explícito y se simplificaron las indicaciones, es decir, si la descripción de algún elemento tenía más de una característica, se imprimió sólo una de ellas. Así, por ejemplo, al mencionar uno de los ingredientes centrales, un huevo, se especificó que fuera fresco, pero se omitió que debía presentarse blando.

⁵² Para el texto de la izquierda: Gregorio López, “Tesoro de medicina”, en: F. Losa (comp.), *Vida del siervo de Dios Gregorio López escrita por el padre Francisco Losa, cura de almas, que fue de la Iglesia mayor de México y su compañero en la soledad*, en: <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/tesoro-de-medicinas-para-todas-enfermedades-4014>>; para el de la derecha: CS-1: 5.

De igual forma, se describió cómo mezclar la aluzema, pero no la composición deseada. También se eliminó la indicación que señalaba que la mujer que consumiera el remedio para concebir no debía tener relaciones sexuales por nueve días y sus noches, ya que en el cuadernillo de Vanegas Arroyo quedó señalado tan sólo que no debía ocurrir durante nueve días.

Podemos observar que se procuró mantener un lenguaje sencillo; sin embargo, algunos de los cambios hechos se prestan a errores, por ejemplo, el de la consistencia del huevo solicitado. Por otra parte, al inicio del remedio se menciona que la preparación debía consumirse por la mañana y en ayunas, no obstante, en la versión de Vanegas Arroyo, se señala que tiene efecto “tomando[lo] antes de acostarse la primera noche”, lo cual no es un caso de simplificación, sino de mudanza de sentido.

Por último, en el original se señala que la medida para llevarlo a cabo corresponde a la cantidad que cupiera en la punta de una cuchara (que pudiera ser de plata), pero en el remedio de Vanegas Arroyo se señaló que debía usarse una cuchara cafetera; es decir se puso mayor énfasis en el tamaño del utensilio que en el material, que por su valor posiblemente sería difícil de encontrar entre los cubiertos comunes a los lectores de los textos de nuestro impresor y, por ello, fue eliminado.

El uso de fuentes a las que no se les daba crédito era cotidiano en el contexto de la mencionada imprenta. Aunque podría explicarse actualmente en términos de plagio o piratería, en su momento respondía más bien a una adaptación, paráfrasis y préstamo de otras fuentes en busca de crear un producto original e interesante, que

requería de otros contenidos.⁵³ Lo que ocurre en las recetas de medicina puede justificarse de la siguiente forma: si bien lo esperable sería que no tuvieran cambios,

esto explica en muchos casos que su variación sea casi nula, pues el lenguaje no se ajusta exactamente al que es natural de la oralidad y, por tanto, sólo se pueden memorizar. En algunos casos, sin embargo, se modifican, se descartan elementos y adoptan otras formas integrándose verdaderamente en la cadena de transmisión oral, con juegos de variantes, y en efecto pasan a formar parte del saber permanente de una comunidad; esto es, se tradicionalizan.⁵⁴

En este caso no se trata de un proceso de tradicionalización, porque no hay un elemento de creación por una apropiación “natural”, sino que se realizaron cambios completamente planeados con el fin de que el texto se percibiera cercano, local, representativo y vigente, sin perder los elementos originales que le daban certeza, carácter médico y confiabilidad.

⁵³ Recordemos que “en la difusión de este tipo de textos tiene parte importante la transmisión impresa, hasta hace unas décadas a través de pliegos y hojas volantes vendidos por sus trasmisores habituales (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), hoy en día cancioneros y otros medios de reproducción como las grabaciones de intérpretes profesionales” (Aurelio González, *op. cit.*, p. 20).

⁵⁴ *Idem*. La literatura tradicional “identifica todo el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo”. Cf. José Manuel Pedrosa, “Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional”, p. 5, en: <https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf>).

Presento ahora un tercer proceso que implica variantes entre una y otra fuente. A continuación, se consulta la transcripción de la receta que aparece en los cuadernillos de Vanegas Arroyo y enseguida la copia de la información que aparece en la citada obra francesa *Los secretos de la generación o arte de engendrar niños o niñas según se quiera, y de obtener hijos dotados de talento, hermosos y robustos*:

Impotencia

Para el caso de falta de erección en el hombre, se puede usar de una de las dos recetas de pastillas adjuntas y de los fomentos al mismo tiempo, siendo un poderoso estimulante.

Primera receta de pastillas

Gengibre	1 dragma
Azafrán de Oriente	2 id.
Almizcle	2 id.
Ámbar gris	8 id.
Clavo de especia	2 id.
Mastic en lágrima	6 id.

Redúzcase todo esto a polvo fino, mezclándolo con dos libras de azúcar blanca en polvo y poca agua a formar una pasta no muy dura que permita hacer unas pastillas de seis granos cada una.

Se toman al día 4, 5, 6 o más, según el efecto que produzcan, debiéndose advertir que debe evitarse el abuso (CS-iii: 6).

Segunda receta de pastillas

Vainilla en polvo	1 onza
Gingseng en polvo	5 dragmas
Aceite esencial de canela	50 gotas
Esencia de ámbar gris	10 idem
Azúcar blanca en polvo	10 onzas

Mucílago de goma de tragacanto en cantidad suficiente para hacer con las anteriores sustancias, una pasta de regular consistencia para formar pastillas de 24 granos cada una.

Se toman 3, 4, 6 o más, según el efecto que causen, teniendo como con las anteriores, cuidado de no abusar. (CS-III: 6).

Enseguida pueden observarse los cambios que se realizaron en el “original”, la obra de Morel de Rubempré.

Pastillas estimulantes

Gengibre	1 dracma
Azafrán de Oriente	4 dracmas
Almizcle	2 dracmas
Ámbar gris	8 granos
Clavo de especia	2 dracmas
Mastic en lágrima	6 dracmas

Redúzcase todo a polvo fino y mézclese con dos libras de azúcar blanca, pulverizada, haciendo una pasta no muy dura que se dividirá en pastillas de seis granos.

Dosis: Se tomarán cuatro, cinco, seis ó más pastillas por día, según el efecto que produzcan.

Segunda receta de pastillas

Vainilla en polvo	1 onza
Gingseng pulverizado	5 dracmas
Aceite esencial de canela	50 gotas
Esencia de ámbar gris	10 gotas
Azúcar blanca en polvo fino	10 onzas

Mucílago de goma de tragacanto, cantidad suficiente para formar una pasta que se dividirá en pastillas de 24 granos.

Dosis: tres, cuatro, seis ó más pastillas por día según sus resultados.⁵⁵

⁵⁵ M. J. Morel de Rubempré, *Los secretos de la generación o arte de engendrar niños o niñas según se quiera, y de obtener hijos dotados de talento, hermosos y robustos*, pp. 169-170.

Los cambios no son del mismo tipo que los que se realizaron en la obra de Gregorio López, en donde las instrucciones se simplificaron. En este caso, por el contrario, se añadió una breve descripción del tipo de situación que se está tratando y algunas especificaciones. Por ejemplo, en vez de la palabra *pulverizado* se usó *en polvo* y se añadieron indicaciones como “regular consistencia”, “al día” o “cada una” para que la receta tuviera mayor claridad. Especialmente llama la atención que se incluyeron advertencias sobre el abuso en el empleo del producto que no aparecen en el original.

Asimismo, en otro caso, Vanegas Arroyo, u otro editor anterior a él, cambió los nombres de algunos remedios, como en la solución para el “embaramiento de pescuezo”,⁵⁶ que aparece en su obra como “torcedura de pescuezo” (CS-III: 9). Otro ejemplo es que en el cuadernillo de salud aparece la cura contra la “supresión de la orina”, mientras que en el de López aparece como el malestar “Orina que se detiene”. Ambas cuentan con las mismas soluciones. Incluso algunos remedios relacionados con la retención de líquidos o con aliviar el dolor de cabeza se repiten en dos cuadernillos distintos, lo que los hace parecer aún más desordenados.

En sintonía con Aurelio González, se observa en estas recetas que “los textos llamados ‘vulgares’ están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura ‘culto’”,⁵⁷ en este caso de la literatura médica, “pero que sigue los lineamientos del gusto popular”,⁵⁸

⁵⁶ Gregorio López, *op. cit.*, p. 366.

⁵⁷ Aurelio González, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸ *Idem.*

aunque es evidente que se le añaden estas directrices. Asimismo, llama la atención que se usaron fuentes nacionales y extranjeras, y de ahí se siguió el camino de divulgación, que consistía en que, en general:

se difunden desde los centros urbanos donde se encuentran las casas impresoras de pliegos y hojas sueltas, y sus temas son noticias escandalosas como historias de delincuentes, crímenes, catástrofes, aventuras amorosas desdichadas, desgracias, hechos milagrosos, etc., y por lo general su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y, por tanto, el receptor sencillamente los memoriza tal cual los escucha o en algunos casos los lee en el pliego suelto u hoja volante que adquirió del transmisor profesional.⁵⁹

Nos interesa destacar que el editor forzó o incluyó ciertos “rasgos estilísticos [que] están próximos a aquéllos que son habituales en los textos tradicionales”, de modo que lograran entrar “a la cadena de trasmisión oral”, con la posibilidad de que empezaran a variar más, “y así pasar a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad”,⁶⁰ lo cual no significa que haya sucedido, sino que así se lo propuso con el fin de tener ventas exitosas.

Dado que se supone que las recetas médicas son parte del imaginario cultural de las “personas del campo”, como se señala en la introducción a la serie, con seguridad algunas de las recetas del libro procedían de información aprendida y recogida de manera oral y sistematizada o fijada recientemente de manera escrita. Los cambios y

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

adecuaciones podrían tener entonces un origen tradicional. Resulta interesante ver cómo esas variantes pueden registrarse en un repositorio como el del LACIPI y cómo tienen muy diversas posibilidades de estudio cuando se confrontan dos o más objetos digitales que comparten elementos entre sí, como *el Tesoro de medicina* de Gregorio López, *Los secretos de la generación...* de Morel de Rubempré y los cuadernillos de salud de Vanegas Arroyo.

Conclusiones

Los esfuerzos de digitalización de archivos a nivel institucional se han multiplicado en las últimas décadas. El proyecto de preservación, catalogación y digitalización que se ha realizado en el LACIPI es similar a los que se han llevado a cabo en bibliotecas, universidades, museos y entidades culturales y gubernamentales, pues, como bien señalan Göbel y Müller, “la digitalización tiene el potencial de producir relaciones más simétricas entre objetos y reducir las asimetrías persistentes que existen entre diferentes tipos de objetos”.⁶¹ Sin duda, con estas prácticas se generan o se revelan otros problemas, como que “la creciente ‘ceguera digital’ [...] le otorga solamente valor a lo que existe virtualmente [y] crea nuevas jerarquías entre los objetos: aquellos objetos que no son digitales o que no se han digitalizado permanecen invisibilizados”.⁶² Estas cuestiones deben ser parte central de nuestras reflexiones cotidianas en torno al trabajo con humanidades digitales.

⁶¹ Barbara Göbel y Christoph Müller, *op. cit.*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

En el LACIPI nos proponemos poner nuestra mirada activa, retroactiva e interactiva en los impresos populares, calculando de qué manera los filtros de catalogación pueden ofrecer una experiencia de estudios y de disfrute más completa para aquellos usuarios interesados en estos temas; además de reflexionar qué variantes entre un objeto digital y otro hacen pertinente su ingreso al repositorio; debatir qué cambios requieren ser identificados, señalados y etiquetados; cómo pueden entenderse y analizarse las variantes léxicas, de contenido, de imagen y de datos editoriales y, finalmente, qué implicaciones tienen en la consulta de esta plataforma digital y el tipo de aproximaciones que pueden realizarse a partir de ellas y, por supuesto, las decisiones de catalogación que las respaldan.

Espero haber dado muestra de la riqueza que conlleva compartir el conocimiento de un compendio digital de impresos populares mexicanos, de la importancia de poder acceder a diferentes ediciones de un mismo ejemplar y de las posibilidades de cruzar la información con otros repositorios de objetos digitales, como los que se mencionaron en el capítulo. Este tipo de aproximaciones pueden ser útiles para investigaciones de crítica textual, de estudios sobre las mentalidades, de proyectos lingüísticos, históricos y de diseño gráfico, entre muchos otros.

Estamos conscientes de que la digitalización y la aparente democratización de los medios no resuelven los problemas existentes en materia de brechas educativas y acceso a la información. No obstante, concluimos que *activar* un archivo tiene que ver precisamente con despertarlo, con llevarlo a otros espacios, con revisarlo de frente a su época o de cara a la nuestra. Un libro en una biblioteca francesa y un cuadernillo en una colección mexicana-

na de impresos no pueden revelar por sí mismos los lazos que los unen. No puede menospreciarse, por lo tanto, la importancia de tender puentes entre ellos que en otros momentos hubieran requerido de un mayor tiempo de búsqueda y contraste de elementos, que se han simplificado y profundizado gracias a estos repositorios y sus opciones de catalogación y búsqueda.

Resulta muy significativo compartir conocimientos de objetos híbridos de los que nos separan entre cien y trescientos años en 2023. Especialmente lograrlo con el uso de herramientas que nos permiten acercarnos a impresos populares con la posibilidad de que, tras observarlos, conocerlos y emplearlos en nuestras investigaciones, sigan siendo relevantes.

Referencias

- ANDERS, Valentín (2023). “Activo”, *Etimologías*, en: <<https://etimologias.dechile.net/?activo>>. Consultado del 31 de enero del 2023.
- BONILLA, Helia (2017). “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 61-105.
- BONILLA, Helia y Marie Lecouvey (2017). “Posada: de la prensa al impreso popular”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 180-202.
- BOTREL, Jean-François (2015). “Literatura de cordel”, en: Miguel Garrido, *Diccionario español de términos literarios*. Ma-

- drid: Garrido, CSIC, pp. 1-11, en: <<http://humanidades.cchs.csic.es/ile/web/detli/Diccionario-terminos-literarios-internacionales.pdf>>. Consultado el 25 de octubre de 2020.
- _____ (2000). “El género de cordel”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid: CSIC-Departamento de Antropología de España y América, pp. 41-69.
- _____ (1997). “Literatura de cordel”, en: Joaquín Álvarez y María José Rodríguez (eds.), *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CASTRO, Briseida (2017). “La hoja volante de tinte criminal: camino a una poética”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 137-154.
- _____ (2015). *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- DEGKWITZ, Andreas (agosto de 2014). “Yes we can”, conferencia Congreso Mundial de Bibliotecas e Información de la IFLA 80^a. Lyon, vol. Biblioteca IFLA, en: <<http://library.ifla.org/875/>>.
- DÍAZ VIANA, Luis (2001). “La imprenta y la voz. Difusión de pliegos de cordel madrileños de los siglos XIX y XX”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. II, *La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, pp. 15-24. Madrid: CSIC-Departamento de Antropología de España y América.
- _____ (2000). “Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, *Aproximación general a la literatura de cordel*, pp. 15-38. Madrid: CSIC-Departamento de Antropología de España y América.

- _____ (1987). *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito.
- FRENK, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- GÖBEL, Barbara y Gloria Chicote (2017). “Transiciones inciertas: una introducción”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 9-17.
- _____ y Christoph Müller (2017). “Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 19-36.
- GÓMEZ Mutio, Ana Rosa (2022). “Mujeres protagonistas de noticias en las hojas políticas de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 361-398.
- _____ (2021). *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____ (2019). “‘Bonitas y escogidas canciones’: estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos”, *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*. Maria-

na Masera (coord.), 2 ext.: 203-216, en: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/356>>. Consultado el 5 de febrero del 2023.

GONZÁLEZ, Aurelio (2011). “El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica”, *Olivar*, vol. 12, núm. 15, pp. 11-36, en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4720/pr.4720.pdf>. Consultado el 2 de febrero del 2023.

____ (2001). “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en: Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 449-468.

GONZÁLEZ, Rafael (2022). “*La primavera* de mil ochocientos noventa... y ene: pérdida y recuperación de datos en la catalogación colaborativa de un cancionero digitalizado”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 91-112.

Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) (2022). “Criterios de digitalización y catalogación” [documento interno de trabajo].

LÓPEZ, Gregorio (1727). “Tesoro de Medicina”, en: Francisco Losa (comp.), *Vida del siervo de Dios Gregorio López escrita por el padre Francisco Losa, cura de almas, que fue de la Iglesia mayor de México y su compañero en la soledad*. Madrid: Imprenta de Juan de Ariztia, en: <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/tesoro-de-medicinas-para-todas-enfermedades-4014>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.

LÓPEZ, Mercurio (2017). “¡Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos! La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera

(coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 107-135.

MASERA, Mariana (2022). “Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 113-131.

____ (2021). “Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre’: las voces femeninas transgresoras: Una cala en la literatura de cordel española y mexicana (siglos XVI- XIX)”, *Boletín de Literatura Oral*, núm. 4, ext. 141-173, en: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/6497>>. Consultado el 5 de febrero de 2023.

____ (2018). “El cielo por un beso’: canciones y danzas en el cancionero de Vanegas Arroyo”, en: Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Stedilen (coords.), *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM, pp. 145-162.

____ (2017). “Ahí viene la primavera / sembrando flores’. Los cancioneros impresos: un ejemplo de ensamblaje popular”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 155-179.

____ (2017). “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Instituto Iberoamericano de Berlín, pp. 249-266.

- MASERA, Mariana, *et al.* (2017). “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 25-59.
- MONROY, Grecia (2022). “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 113-131.
- _____ (2022). *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis doctoral. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. En: <<http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1380>>. Consultado el 12 de enero de 2023.
- _____ (2021). “Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)”, *Es Scripta*, vol. 3, núm. 6, pp. 223-247.
- _____ (2019). “Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera (coord.), *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, 2 ext., pp. 195-201, en: <<https://revis-taselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/356>>. Consultado el 16 de enero del 2023.
- _____ (2017). “Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico-políticas de la Imprenta Vanegas Arroyo (1910-1912)”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 255-276.

- _____ (2024). “Los *contrafacta* en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.), *Lyra mínima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 201-228.
- MONTOYA, Dante (2022). “La colección de himnos nacionales de la imprenta de Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coros.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 157-178.
- MOREL de Rubempré, M. J. (1841). *Los secretos de la generación o arte de engendrar niños o niñas según se quiera, y de obtener hijos dotados de talento, hermosos y robustos*. Burdeos: A. Laplace.
- ORTÍZ, Xanai y Fernanda Vázquez (2022). “De Juan sin miedo a Perucho el valeroso: análisis comparativo del personaje-tipo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 253-268.
- PEDROSA, José Manuel (2021). “Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional”, *Liceus*, en: <https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf>. Consultado el 25 de enero del 2023.
- RICO, Roberto (2022). *Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- RUANO de la Haza, José María (1990). “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, en: Jesús Cañedo e Ignacio Arellano Ayuso (coord.), *Críti-*

ca textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional. Madrid: Castalia, pp. 493-518.

VÁZQUEZ, Fernanda (2022). “Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos’: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, *Boletín de Literatura Oral*, núm. 12, pp. 122-167.

Repositorios

Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Mariana Maserá, directora, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados:

300 *recetas. Primera serie. Recetas útiles para curar las enfermedades más comunes, recopiladas de las mejores obras de medicina. Dedicadas principalmente a las personas del campo* (s. f.). México, Antonio Vanegas Arroyo, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PSCampo.tiff>>. Consultado el 1 de febrero de 2023.

Caminata de tres lunes al glorioso San Nicolás de Bari, arzobispo de Mira, abogado de la pobreza y de los negocios difíciles (1918). México: Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMira.djvu>>. Consultado el 2 de febrero de 2023.

Caminata de tres lunes al glorioso San Nicolás de Bari, arzobispo de Mira, abogado de la pobreza y de los negocios difíciles (1914). México: Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDDificiles.djvu>>. Consultado el 2 de febrero de 2023.

IMPRESOS ESCOGIDOS PARA TODOS LOS GUSTOS: DEL REPOSITORIO A LOS MEDIOS DE DIVULGACIÓN

Martha Fernanda Vázquez Carbajal
Xanai Ortiz Díaz y José Simón Menchaca
ENES Morelia, UNAM

Introducción

Hace poco más de cien años, recorrían las calles de la Ciudad de México voceadores que se dedicaban a pregonar las asombrosas historias que conformaban la abundante producción de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. En los kioscos se exhibían muy diversos formatos, como hojas volantes, cuadernillos, libros y librillos que abordaban desde noticias relevantes, hasta hechos sobrenaturales, canciones, cuentos y oraciones de todo tipo.

Tanto por la gran variedad de temas y formatos de estos impresos, como por el carácter empresarial de la imprenta, la distribución tomó un papel central en su venta y recepción. Pese a que no se puede saber con certeza cuáles y cuántos impresos llegaban a dónde y a quiénes, la correspondencia que sostenía la imprenta, así como los catálogos de los impresos —como bien lo menciona Grecia Monroy Sánchez—, dan una idea sobre cómo se llevaba a cabo la distribución de los materiales y demuestran que los impresos no sólo se vendían y leían en la Ciudad de México, lugar donde se ubicaba la imprenta, sino que llegaban a múltiples ciudades de la República y a otros países, como el sur de Estados Unidos.¹

¹ Grecia Monroy Sánchez, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá:

En la actualidad, algunos de esos impresos populares que poblaban las calles se encuentran resguardados en manos de coleccionistas, instituciones y personas interesadas en su preservación y catalogación. No obstante que aún sus temas e historias resuenan en la memoria de muchas personas, es necesaria una labor de difusión y divulgación de estos materiales.

En Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) una de las preocupaciones es hacer llegar estos materiales al público de hoy, no sólo para dar a conocer el acervo como parte de un repositorio de una tradición del pasado, sino para detonar en los posibles usuarios la activación de estos materiales y de este modo promover nuevas resonancias culturales.

La difusión implica una comprensión de la materialidad de los impresos de Vanegas Arroyo y del funcionamiento de los propios mecanismos de los que el editor se valía para producirlos, así como de la recepción que tuvieron en su época. Asimismo, y una vez que se tiene el conocimiento de los impresos en su contexto inicial, se debe hacer una traducción de estos textos a un contexto actual, en vista de que en muchas ocasiones los receptores ya no conocen físicamente los impresos, sino que los han visto en de las redes sociales y demás herramientas digitales como los repositorios y bases de datos.

A partir del panorama descrito, el presente artículo tiene como objetivo reflexionar acerca de los alcances y problemáticas que en la actualidad tiene el trabajo de di-

la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera y M. Á. Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)*..., pp. 113-131.

fusión de los impresos populares, tomando como ejemplos los esfuerzos realizados en el LACIPI.

La distribución

Dado que la producción literaria de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y sus sucesores fue muy extensa, los impresos populares se pueden considerar como productos masivos, ya que “la oferta de un repertorio constante con temas de larga duración y ajeno muchas veces a las vicisitudes del momento, así como las estrategias mercantiles del propio editor, favorecieron la difusión masiva de los impresos”.²

Siguiendo esta línea y considerando a los impresos populares como parte de la revolución que generó la imprenta, se observa que este tipo de impresos participó de la industria cultural, como Umberto Eco la denomina.³ No obstante, habría que hacer una acotación al denominar a los impresos populares con el adjetivo de masivos, dado que

evidentemente, no se puede hablar de cultura de masas en el sentido en que hoy la entendemos: eran otras las circuns-

² Mariana Masera, “Presentación”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Ce-
deño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, p. 11.

³ Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 30. El autor define a la industria cultural como aquella “que se nos presenta como un sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura deberá contar, si quiere comunicarse con sus semejantes. Si desea realmente comunicarse con los hombres, porque ahora todos los hombres han pasado a ser sus semejantes, y el difusor de cultura ha dejado de ser el funcionario de un destinatario para convertirse en ‘funcionario de la humanidad’” (*Ibid.*, p. 33).

tancias históricas, distinta la relación entre los productores de estas estampas y el pueblo, diferente la división entre cultura docta y cultura popular, pues cultura fue en el sentido etnológico de la expresión.⁴

Aunado a ello está el carácter popular de los impresos, que no habría que tomarse como sinónimo de su carácter masivo. El primero se refiere al gusto que por ellos se tiene y las dinámicas sociales que los envuelven, mientras que el segundo, a la cantidad de producción y distribución. Así, los impresos populares, en tanto que masivos y populares, son un fenómeno social caracterizado por su gran difusión, lo que significa que son consumidos por muchas personas.

Por otro lado, hablar de consumo usualmente conlleva algunas connotaciones negativas si se atiende a que una de las acepciones de consumo es la deglución de los objetos sin reflexión alguna, en especial aquellos que se consideran “no necesarios”. Sin embargo, pensar el consumo —y sobre todo el consumo de los impresos populares— en esos términos implicaría limitarlos y encasillarlos sin entenderlos.⁵

La complejidad del estudio de la recepción de la literatura de cordel de Vanegas Arroyo también emerge cuan-

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Hablar del consumo masivo de los impresos muchas veces deriva en la dicotomía culto-popular y en los prejuicios implicados en ella. Esto ha sido ampliamente discutido por estudiosos como Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, y, del mismo autor, *¿Qué es la historia cultural?*; Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*; Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*; Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos*, y la conferencia “Sesión 5”, en: *Una cita con la Biblioteca Nacional de México*, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=2glvrw1RkXM&t=453s>>.

do se piensa desde una perspectiva activa de consumo, ya que esta forma parte de sus dinámicas de lectura particulares. De este modo, tomar en cuenta la recepción implica situarlos, pues si se considera el contexto cambiaría su percepción.⁶ Es decir que para analizar la distribución y recepción de los impresos hay que mirar más allá de lo que en ellos hay, como la documentación que indica las prácticas de su producción y edición, tal como lo menciona Grecia Monroy Sánchez: “¿dónde se leían y cómo llegaban a esos lugares? Responder esto precisa el estudio no sólo de los impresos, sino también de la documentación de carácter administrativo, logístico e incluso personal que ha sobrevivido al paso de los años y al desgaste del tiempo”.⁷

Entre las prácticas lectoras se encuentra tanto la individual como la colectiva de los impresos —aquellas en las que se leen en voz alta los impresos para quienes no sabían leer—,⁸ así como las reproducciones orales y escritas que se daban de dichas lecturas. Aunado a ello está la circulación del impreso posterior a su compra, dado que un mismo impreso podía ser consultado más de una vez. Por ende, el consumo de los impresos pudo ser mayor al número de ediciones realizadas de los mismos.

⁶ Cf. Iuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, p. 127.

⁷ Grecia Monroy Sánchez, *op. cit.*, p. 26.

⁸ Como lo menciona Fernanda Vázquez Carbajal, en la época de circulación de los impresos populares de la imprenta de Vanegas Arroyo los niveles de alfabetismo eran altos. Basta señalar que de 1895 a 1900 alrededor del 82% de la población no sabía leer. Lo anterior afectaba tanto las prácticas lectoras como las editoriales, como la puesta en página, el uso de la imagen, por mencionar un par. Cf. “«Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos»: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, pp. 123-124, en: <<https://doi.org/10.17561/blo.v12.6819>>.

Por otro lado, la producción masiva de los impresos populares no sólo muestra la cara del consumo, sino también la de la producción. Ello supone considerar las técnicas y estrategias de la imprenta, sin olvidar que se trata de un negocio. En el caso de Antonio Vanegas Arroyo y sus herederos hay que considerar que eran comerciantes y que la producción de su imprenta se proyectaba en función del consumo y de los costos de producción. Esto se ve reflejado en los cambios de precio de los impresos a lo largo del tiempo. Por ejemplo, las hojas volantes que se vendían a un centavo años después costarían tres, mientras que el precio de los cuadernillos oscilaba entre los diez y los cincuenta centavos, según el tipo de impreso y el año de impresión.⁹

En otras palabras, la relación entre precio, producción y público de recepción implica “la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media”.¹⁰ Así, Vanegas Arroyo adapta los materiales empleados —como el tipo de papel, los grabados, los textos (creados específicamente para el impreso, retomados de la oralidad), entre otros— para bajar el costo.

No obstante, este proceso de producción no es único ni exclusivo de la imprenta mexicana. El impresor debía adquirir la maquinaria, las herramientas y los demás insumos para poder imprimir. A ello se sumaba la necesidad de atender los gustos del público al que se dirigía la producción, lo cual resultaba en la reimpresión de un mismo texto en distintos lugares y a lo largo de los siglos.

Tal es el caso de los impresos con romances. Por ejemplo, “Los mandamientos de amor” que aparecen en im-

⁹ *Ibid.*, pp. 46-48.

¹⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 31.

presos desde la primera mitad del siglo XVIII dentro del *Romance de la bella Celia que adora, y su respuesta: y aora se ha añadido una letrilla, que dize “Fuego de Dios en el querer bien”* de la imprenta de Juan Jolis; en 1844, en la imprenta madrileña de don José M. Marés, dentro de *Trovos nuevos, divertidos y amorosos para cantar los galanes á sus queridas*, y en el siglo XX, en la imprenta mexicana como parte del cancionero *La vida de Juan Soldado. 47ª Colección de canciones modernas para 1902 publicadas por Antonio Vanegas Arroyo* (imagen 1).¹¹

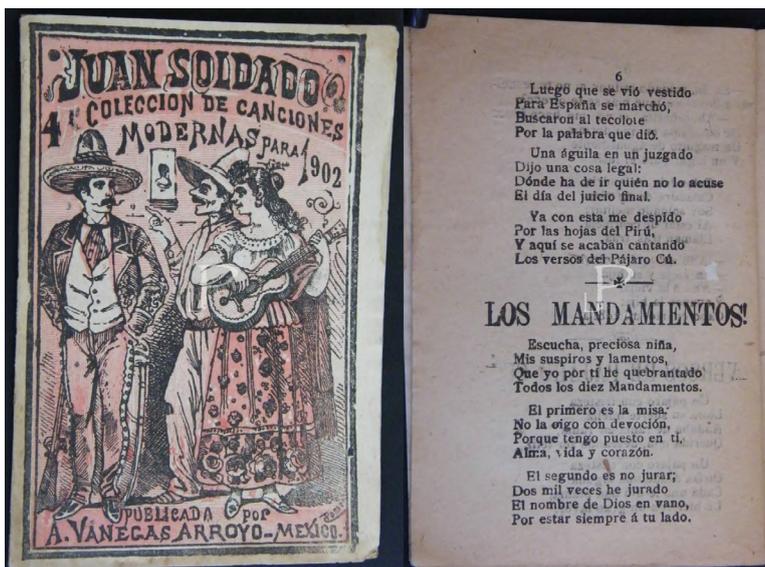


Imagen 1

Portada del cancionero *Juan Soldado* y canción “Los mandamientos”.

Fuente: repositorio del LACIPI.

¹¹ El texto de los mandamientos se registra desde el siglo XVIII en la Nueva España. Cf. Mariana Maserá, Anastasia Krutitskaya y Caterina Camastra (eds.), *Cancionero popular novohispano. Poemas, papeles y otros de la Inquisición novohispana*, en prensa.

Los impresos populares de Vanegas Arroyo no sólo pretendían ser para todos los gustos, como algunos impresos lo declaran en su encabezado (imagen 2), sino que también retoman contenidos de todo el mundo, como lo hemos mostrado en los ejemplos anteriores.

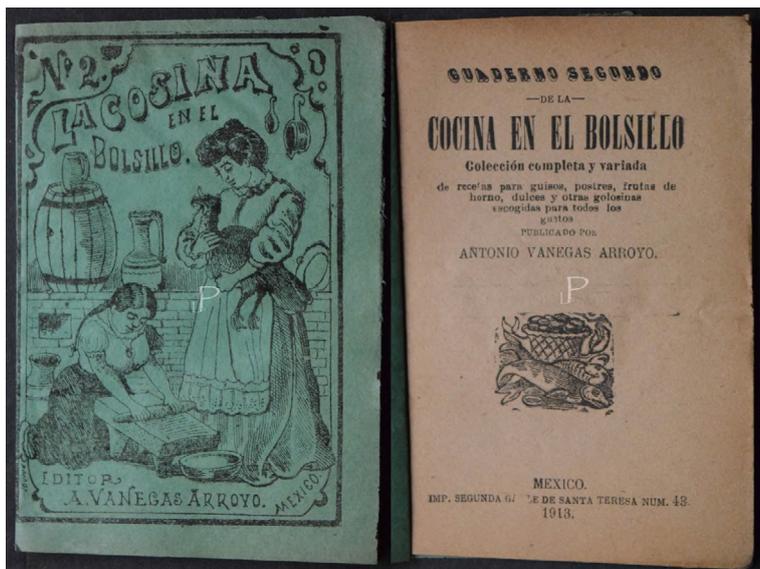


Imagen 2

Cuadernillo *La cocina en el bolsillo*.

Fuente: repositorio del LACIPI.

El repositorio

Ante este panorama es que el LACIPI se enfrentó a la creación de un repositorio digital con los impresos de Antonio Vanegas Arroyo. Una tarea que resulta compleja, ya que hay que tomar en cuenta distintos aspectos. Por un lado, la propia materialidad de los impresos, que condiciona la manera de digitalizarlos; por otro, crear una catalogación

y organización de temáticas y formatos muy variados que sea amable para la consulta de los usuarios.

La integración de un repositorio conlleva procesos distintos, dado que se trata de “reunir, describir, dar acceso, divulgar y preservar la producción intelectual desarrollada por la comunidad de una institución en particular o por la comunidad de un campo temático específico”.¹² El proceso que va desde juntar los materiales hasta preservarlos es otro aspecto que excede lo que se puede abordar en estas páginas.¹³

Lo que interesa es mostrar que la digitalización y la divulgación van ligadas a la forma de catalogar y estudiar los impresos populares como objetos híbridos. Esto tomando en consideración que la literatura popular impresa es, en palabras de Mariana Masera, “un género de géneros, es una literatura híbrida tanto en la utilización de fuentes orales, inscritas en el mundo de la voz y la memoria, y las fuentes escritas, inscritas en el mundo del libro y la biblioteca”.¹⁴

Por lo anterior, nutrir un repositorio a partir de los impresos populares de Vanegas Arroyo requiere un acercamiento a los mismos sin perder de vista que se encuentran en el cruce de lo oral y lo escrito. Barbara Gö-

¹² Guillermo Bonzato y Claudia M. González, “Objetos digitales, espacios digitales y acceso a la información en el mundo académico”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 66.

¹³ Trabajos como el de Ana Rosa Gómez Mutio y el de Grecia Monroy Sánchez, incluidos en este mismo volumen, abundan en consideraciones sobre la catalogación digital de los impresos.

¹⁴ Mariana Masera, “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *op. cit.*, p. 252.

bel y Gloria Chicote consideran este proceso como una apropiación de los materiales, en la que se “encapsulan al menos tres instancias diferentes en la apropiación de los objetos: una en la que éstos se constituyeron, otra en la que fueron organizados, y una tercera en que son sometidos a estudios científicos específicos o prácticas culturales”.¹⁵

Sin embargo, esta última etapa depende de la información brindada por el archivo digital, por lo que todo el proceso debe ofrecer cierta seguridad al usuario. Es así que

las principales fortalezas que se les adjudica a los repositorios son la ausencia de restricciones para acceder a los contenidos de forma permanente, la preservación a largo plazo y el uso de procesos normalizados que permiten la interoperabilidad con otros repositorios abiertos. Son, justamente, estas tres funcionalidades las que inducen la movilidad/inmovilidad de sus objetos a partir de los aspectos legales, las tecno-estructuras de almacenamiento y el acceso a largo plazo, y los sistemas agregadores.¹⁶

Así, lo que se busca del proceso de la digitalización, desde su comienzo hasta su recepción, es la posibilidad de mover los archivos, proporcionar nueva organización y jerarquización para que se pueda acceder a ellos, además de la certeza de que todo ese proceso estará regulado y no va a desaparecer. La digitalización, entonces, permite moverse con facilidad, aunque permanece quieta para que se encuentre.

¹⁵ Barbara Göbel y Gloria Chicote, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Guillermo Bonzato y Claudia M. González, *op. cit.*, p. 67.

No obstante, y como mencionan Göbel y Chicote, la transformación digital es una puerta que se abre y puede permitir que cualquiera consulte el archivo, pues “constituye un aporte a la disminución de las persistentes desigualdades de conocimiento. Sin embargo, [...] también produce nuevas fragmentaciones, desacoples y crea nuevas interdependencias y asimetrías”.¹⁷ De manera que, si se habla de que cualquiera tiene la posibilidad de acceder al repositorio, no significa que todos puedan efectivamente hacerlo. La digitalización, en la medida en que es un proceso de reapropiación, se convierte en un ejercicio de poder y jerarquización de los archivos digitales, pues

es la gestión de los objetos digitales y su cadena de valorización lo que otorga poder. [...] Su crítica desde la práctica de la clasificación y no desde una posición idealizada de pureza revela a la clasificación como un componente fundamental de estructuras de información crecientemente transnacionales, lo que socava cualquier pretensión de concebir la clasificación como práctica objetiva, e ilumina las dimensiones políticas de todo sistema de clasificación.¹⁸

No sólo se trata de las condiciones físicas que posibiliten la consulta del repositorio, como acceso a servicios como luz e internet, o de dispositivos de consulta como computadoras, tabletas, celulares, entre otros, sino también de condiciones intelectuales que posibiliten la búsqueda. Conocimientos previos de las características del impreso,

¹⁷ Barbara Göbel y Gloria Chicote, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Hebe Vessuri, “Museos en la transición digital ¿Nuevas asimetrías?”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *op. cit.*, p. 39.

como formato, contenido, géneros, editor, por mencionar algunos. De esta manera, la catalogación y los cuestionarios para la búsqueda de materiales están estrechamente relacionados con la difusión de los impresos, que además exige un conocimiento del público al que se dirige.

En consecuencia, se vuelve al mismo punto de partida: la digitalización y creación de un repositorio es un proceso de apropiación en el que “la organización de un archivo conlleva determinadas prácticas con los objetos, que implica procesos de apropiación, clasificación, transformación y presentación”.¹⁹ Este mismo proceso se tiene que hacer y se hace en su traslado a las redes sociales, pues se trata de otras dinámicas de funcionamiento y de otros públicos.

La divulgación de los impresos

Una vez entendida la complejidad de los distintos procesos, nos interesa destacar que la digitalización por sí sola no implica el proceso de la divulgación. Para llevar un impreso del repositorio a las redes sociales es necesario que se dé otra adaptación y reapropiación. En esto se toman en cuenta los procesos previos de digitalización, catalogación y estudio del repositorio, pero sin perder de vista al impreso y cómo traducirlo a un formato apto para la nueva plataforma al que se dirige.

Es importante determinar las características de la plataforma para la que se realiza el trabajo divulgativo, ya

¹⁹ Barbara Göbel y Christoph Müller, “Archivos en movimiento: ¿qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *op. cit.*, p. 19.

que el internet es un espacio que tiene particularidades comunicativas muy marcadas. Entre ellas está su acelerado carácter cambiante. La red, en los últimos años, se transforma de maneras cada vez más constantes y frenéticas. Los límites que antes definían y frenaban el contenido son eliminados parcial o por completo gracias al avance tecnológico. Esto en gran medida influye a los usuarios y las plataformas a las que acceden (Youtube, Facebook, Instagram, Tiktok, por mencionar algunas).²⁰ Entre estas influencias, la emigración del público digital de una plataforma a otra es una de las más relevantes, ya que provoca que se dejen atrás ciertos espacios y se popularice el uso de otros.

Para seguir vigentes en estos nuevos espacios se requiere generar contenido multimedia que sea diverso y que recircule de manera constante. En nuestro caso, los impresos populares con los que trabaja el laboratorio. Esto se puede realizar, mediante una traducción intersemiótica,²¹ puesto que requiere una lectura consciente del contexto de la época y un objetivo detrás, más allá de sólo querer que las personas conozcan los contenidos. A continuación, se construye una definición detallada de este tipo de traducción y su relación con la divulgación.

La traducción o transmutación intersemiótica es una estrategia de la cual se han creado diversos modelos, ya

²⁰ David Caldevilla, "Las redes sociales. Tipología, uso y consumo de las redes 2.0 en la sociedad digital actual", p. 46.

²¹ Umberto Eco, en *Decir casi lo mismo*, p. 16, señala que la traducción intersemiótica aplica a "todos esos casos en los que no se traduce de una lengua natural a otra, sino entre sistemas semióticos distintos, como cuando se 'traduce' una novela en una película, un poema épico en un comic o se saca un cuadro del tema de una poesía".

sea desde la lingüística, la semiótica moderna o el análisis del discurso.²² Roman Jakobson escribió “intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”.²³ Pese a que hay una multitud de posibilidades de transposición, la línea central es clara: trasladar la esencia de un mensaje, a través de un sistema de signos más allá del verbal.

A lo anterior Elena Vinelli agrega que la traducción intersemiótica es aquella que va más allá del texto de partida, lo atraviesa y multiplica sus potencialidades semánticas: es un pasaje transformativo de un texto a otro, que respeta las diferencias de ambos códigos.²⁴ Por su parte, Lauro Zavala hace hincapié en que las traducciones de naturaleza intersemiótica implican necesariamente una transformación radical del medio y de la forma del contenido y a la vez mantienen una fidelidad a la estructura del texto original y su ideología.²⁵

La transformación entre formatos se logra mediante diferentes estrategias, como la conservación, el cambio,

²² Lauro Zavala, “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, pp. 47-54, en: <<https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>>.

²³ Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation”, en: R. A. Brower (ed.), *On Translation*, p. 233, en: <<https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>>.

²⁴ Elena Vinelli, “Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna”, p. 10, en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf>.

²⁵ De manera similar, Umberto Eco, en *Decir casi lo mismo*, p. 22, propone que la fidelidad “tiene que ver con la convicción de la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en el que ha nacido”. También cf. Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 53.

la exclusión y la adición de elementos textuales. Todos estos elementos son inevitables, pero se puede tener una porción de cada uno de ellos más o menos equilibrada. A partir de lo anterior, un traductor debe determinar los elementos textuales más o menos importantes, con base en sus propósitos particulares. A grandes rasgos, la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora determinan la síntesis.²⁶

Por lo hasta aquí dicho puede inferirse que el flujo de los impresos populares a las redes sociales se da a partir de una traducción que se hace para que estos impresos puedan circular en el nuevo medio y que el público pueda acceder a ellos. Además, esta transformación se lleva a cabo para readaptar los contenidos del impreso a aquellos que el usuario de la plataforma está esperando: una vez más, los impresos digitalizados deben entrar en las dinámicas de consumo y distribución.

Aplicaciones de la traducción intersemiótica:

El baile de los 41

A continuación, se ejemplifican estos procesos de traducción y readaptación con las actividades de difusión que se han realizado dentro del LACIPI. En primer lugar, hablaremos de la traducción del impreso *Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901* al video de YouTube *El baile de los 41: más de 100 años des-*

²⁶ Peeter Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica", p. 17, en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>>.

pués.²⁷ Posteriormente, se explicará el proceso de edición de imágenes para publicaciones en Facebook, y se finalizará con las actividades de difusión que se han realizado en ferias con niños, niñas y adolescentes. Ambos trabajos de traducción los realizaron integrantes del equipo de divulgación de LACIPI en 2021 y 2022.

El primer ejemplo de divulgación es sobre el llamado “baile de los cuarenta y uno”, un acontecimiento que marcó a la sociedad del porfiriato durante varios días porque en él sólo asistieron hombres de estratos sociales mayoritariamente altos: la mitad vestía con un fino traje negro y la otra mitad, con vestidos largos, joyería y maquillaje. Además, se rumoreaba que a él había asistido Ignacio de la Torre y Mier, quien, por ser yerno de Porfirio Díaz, fue quitado de la lista de cuarenta y dos acusados.

A los cuarenta y uno restantes no se les realizó un juicio, o al menos uno que haya quedado registrado en documentos gubernamentales, pero se sabe que fueron llevados a Veracruz, y de ahí a la guerra en Yucatán contra los mayas, para que hicieran trabajos forzados o murieran como militares. La mayoría no tenía cara ni nombre. Los nombres que se conservan son genéricos, y no hay forma de rastrearlos. A pesar de todas estas lagunas de información, tanto el número 41 como el baile en general son recordados dentro de la cultura popular como consecuencia del escándalo mediático que los hechos propiciaron.

La redada en la calle de la Paz la noche del 18 de noviembre de 1901 fue noticia en todo el país: un escándalo de talla nacional. *El Diario del Hogar*, *El Universal*, *El Popular*, *La Patria*, *El Hijo del Ahuizote*, *La Voz de México* y *El Im-*

²⁷ Ver video en: <<https://youtu.be/GQBSICsYxio>>.

parcial fueron algunos de los periódicos que cubrieron el suceso desde el 20 hasta el 24 de noviembre.²⁸ Este acontecimiento se escribió, leyó y contó desde diversas perspectivas, ya fuera religiosa, política y popular. Si bien los discursos originados por este escándalo mediático son distintos, en general todos tuvieron el mismo eje de escarmiento. Helia Bonilla Reyna dice que “la vida civil debía regirse por una moral católica, enarbolando además ideas sobre el derecho penal y la práctica judicial propias del Antiguo Régimen”.²⁹ Los cuarenta y uno no sólo eran equivocados o enemigos de la Iglesia, sino inmorales, pervertidos, corruptos y corruptores.

Algunos de los textos que retratan a los cuarenta y uno de la manera antes descrita fueron los pliegos de cordel publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Estas publicaciones, utilizando las dinámicas de producción masiva y de bajo costo, incluyen uno o más textos de origen popular, así como grabados. El pliego de cordel (un folio doblado por la mitad, de manera que resultan cuatro páginas) que atañe a este artículo tiene como título en letras grandes: *Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901*.

En este impreso, José Guadalupe Posada creó una imagen popular del baile: una fiesta de *fenómenos*, travestidos, que se ven como homosexuales de clase baja en una danza feliz. Se trata de una representación de otra repre-

²⁸ Miguel Barrón, “El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana”, pp. 49-72, en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n34/n34a3.pdf>>.

²⁹ Helia Bonilla Reyna, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en: M. Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, p. 92.

sentación, una creación a partir de suposiciones y chismes.³⁰ La imagen retrata a un conjunto de hombres que bailan, la mitad vestidos de traje y la otra con vestido a usanza de las mujeres de la época.

Las treinta y seis estrofas que componen el impreso narran la historia mediante cuartetas, desde el momento en que los cuarenta y uno son sorprendidos por los policías, hasta el día de su castigo público. El tono de los versos es burlón, puesto que se usan expresiones como:

Que figuras tan chistosas
los maricones hacían
levantándose las naguas
y barriendo deprisita.³¹

O comentarios relacionados a su vestimenta como:

Sus pelucas olorosas
y sus vestidos tan monos
quedaron bien invadidos
de chinches y de piojos.³²

A partir de estos elementos se generó la idea de difundir en un audiovisual este pliego de cordel a un público general. Sin embargo, es importante anotar que la intención de la creación del video no fue condenar el contenido, sino enmarcarlo en su contexto. Ya dependerá de quien vea el

³⁰ Carlos Monsiváis, "Los 41 y la gran redada", en: <<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/los-41-y-la-gran-redada>>.

³¹ *Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901*, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Los_41_maricones.djvu>.

³² *Idem*.

video en YouTube adoptar su propia postura. Por ello, es relevante hacer una traducción intersemiótica del pliego al video.

Esta traducción conlleva preguntas sobre el contenido y la decisión sobre qué parte de este debe conservarse en el video. Con base en estas interrogantes, se optó por conservar los acontecimientos, los movimientos y los estados humanos en el espacio y en el tiempo. Aunado a ello, se retomaron ciertas características básicas de los personajes y el propósito de la obra.

Partir de estos elementos determinó algunas de las decisiones de la traducción intersemiótica. La primera de ellas fue la autonomía. Es decir, que por sí sola la traducción fuera entendible sin necesidad de que el receptor, en primera instancia, conociera el texto original. Por otro lado, se tomó en cuenta el carácter complementario de la traducción; es decir, que aquellos receptores que conocieran el texto de origen disfrutaran un contenido extra y no sólo de una copia del original. Para lograr esto, el traductor debe entender de qué manera está integrado el texto y trazar límites de la semiosis para comprender sus unidades textuales.³³ La traducción de un texto como el pliego de cordel para su difusión en YouTube implica generar un video que por sí mismo se sostenga y sea disfrutable. Para ello se trabajó a partir de una duración menor a diez minutos, el uso de varios planos y cortes que dieran dinamismo, además de la inclusión de utilería y de apartados dramatizados que acompañaron los datos históricos y literarios.

La segunda cuestión a considerar en la traducción es la necesidad de adecuar un mensaje a un contexto deter-

³³ Peeter Torop, *op. cit.*, p. 2.

minado, así como de dominar los conocimientos generales de índole extralingüística, como son los esquemas culturales y el tema a tratar dentro del texto.³⁴ Esto se refleja en el video al comenzar con el contexto del porfiriatto: las diversas miradas que se dieron al hecho desde la prensa, la literatura popular y las decisiones que tomaron los gobernantes. Asimismo, el contexto se manifiesta en la decisión de colocar la bibliografía con la que se realizó el video, misma que invita al receptor a aproximarse a las fuentes consultadas.

El tercer asunto para tomar en cuenta es el formato de la traducción, como son los códigos visuales, la composición tipográfica, la movilidad y la iconografía; además de contemplar los códigos gráficos como los títulos, los subtítulos y los textos; y los códigos sonoros, como el ritmo, la música, entre otros.³⁵ El video cuenta con segmentos dramatizados, como el uso del nudo en las manos y la corbata en los ojos para simular el secuestro de los cuarenta y uno, así como la introducción con una copla del cancionero tradicional de México.³⁶ De igual forma se incorporaron otros elementos que responden al público actual, como el uso de maquillaje, un fondo relacionado con la comunidad LGBTQ+, y el establecimiento de la relación entre el impreso con un formato más actual, *El baile de los 41*

³⁴ Sonia Bravo y María Reyes, "La traducción: aspectos lingüísticos y extralingüísticos", p. 139, en: <<http://hdl.handle.net/2183/8085>>.

³⁵ Jennifer Rodríguez e Ignacio Aguaded, "Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical", pp. 67-68, en: <https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q39_Rodriguez_Aguaded_ES.pdf>.

³⁶ Uno, dos, tres, cuatro, cinco, /cinco, cuatro, tres, dos, uno/ cinco por ocho cuarenta, / con usted cuarenta y uno. (Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México*, t. 4, *Coplas varias y varias canciones*, núm. 9797).

(2020), del director David Pablos, que es una película que ahora se puede encontrar en la plataforma Netflix.

Después de hablar del contexto, se extrajeron las características del grabado de Posada y, sobre todo, del texto que conforma el pliego de cordel. Luego, se realizó una reseña breve de la película y, finalmente, un análisis comparativo de ambos abordajes en el entendido de que son dos lenguajes semióticos con contextos, formatos y objetivos distintos.

Especialmente, el enfoque de *El baile de los 41: más de 100 años después* fue hablar tanto del acontecimiento histórico como de la relevancia de los formatos en los que fue descrito en su momento. La elección del impreso de Vanegas Arroyo es crucial en la creación de esta traducción transmedia, porque según Bonilla existía una

alta probabilidad de que las imágenes populares —en aquella época— fueran en realidad consumidas por todas las clases sociales, incluidas las letradas [...] si bien las situaciones apremiantes que vivieron los sectores pobres encontraron eco en los impresos populares, éstos no siempre rechazaron los modelos y las propuestas culturales y modernizadoras de la elite.³⁷

Por último, se debe atender el papel de la intertextualidad, ya que la traducción es una forma intensiva de relaciones intertextuales y funciona como un mecanismo de vinculación cultural de textos con diferentes niveles de interconexión.³⁸ Así, las traducciones culturales entre códi-

³⁷ Helia Bonilla Reyna, *op. cit.*, pp. 97-98.

³⁸ Peeter Torop, *op. cit.*, pp. 6-9.

gos suelen tener un diálogo intertextual. Sin embargo, las relaciones intertextuales por sí solas no tendrían gran relevancia si no fuera por los espectadores que las perciben.

La intertextualidad no sólo depende del autor o del mismo texto, sino que, en gran medida, es resultado de la mirada que la construye. En este contexto, el receptor es un elemento activo que genera interpretaciones y descubre en el texto una red de relaciones desde una determinada perspectiva.³⁹ Lo anterior es otra de las razones por las que se tradujo una obra con un tema ya establecido en la cultura popular: hay un público que va a reconocer los intertextos.

La película es una producción taquillera y el impreso probablemente se reprodujo por todo el país en miles de pliegos de cordel. Los dos permiten ver cómo ha cambiado la forma en que las personas perciben un suceso histórico desde el arte. Sin embargo, el pliego de cordel *Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901* fue, junto con los demás impresos del año de 1901, el que permitió que, entre otras razones, una anécdota nocturna no se quedara como privada y terminara como un acontecimiento esencial en la historia de México. Asimismo, el pliego de cordel preservó la memoria de este acontecimiento al grado que, hasta la fecha, se pueden consultar las distintas versiones y generar nuevos textos a partir de ellas. Si bien estos pliegos no tenían una intención revolucionaria dirigida a cien años en el futuro, el recordarlos, verlos, saber que existen, sí genera un cambio. La re-circulación de estos textos permite construir una barrera contra el olvido.

³⁹ Lauro Zavala, "Elementos para el análisis de la intertextualidad", p. 27, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228712>>.

Las calaveritas: del papel a las redes

Los impresos de calaveritas también han sido esenciales para las actividades de divulgación presenciales en las que el LACIPI ha colaborado. Al ser actividades de poca duración, en las que participa público joven no especializado, las calaveritas resultan impresos ideales para propiciar el diálogo y la intervención. En este caso, la traducción intersemiótica se logra cuando los participantes hacen su propia versión de un impreso.

Las calaveritas literarias son hojas volantes con versos de carácter jocoso en los que se describe a los personajes históricos, los distintos oficios y las profesiones o muertos en el panteón en cuartetas octosilábicas típicas del cancionero tradicional. Estas hojas siempre se acompañan de llamativos grabados que, actualmente, son icónicos de México a nivel internacional.

Hoy día, la mayoría de las personas reconoce con facilidad las calaveritas literarias, ya que se han establecido como una tradición del Día de Muertos. También es muy común que, aunque no conozcan a José Guadalupe Posada de nombre, sí reconozcan la imagen de la llamada “Calavera Catrina”, gracias a que su imagen se ha reutilizado en incontables obras y contextos. Sin embargo, en términos generales estos dos elementos no se relacionan con la imprenta de Vanegas Arroyo, nombre mucho menos conocido en ámbitos no especializados.

Por todas estas circunstancias es que las hojas volantes de calaveritas son un punto de introducción muy amable para las labores de divulgación. El público no especializado es capaz de reconocer esos elementos y tender puentes para comprender mejor el fenómeno, aparentemente lejano, de los impresos populares.

Al igual que con el video antes mencionado, para hacer una traducción intersemiótica de los impresos a una publicación visual en redes como Facebook e Instagram es necesario adecuar el material original a estos medios contemporáneos. Esto se logra con la edición de las imágenes de los impresos, seleccionando los elementos centrales de la hoja, como el grabado y algunos elementos decorativos, así como manteniendo el texto original, pero transcribiéndolo con tipografías de mayor legibilidad. Además, se agregan colores y objetos que hacen referencia a la fiesta de Día de Muertos, tal y como se la conoce ahora. En otros casos, también se hacen animaciones de elementos del grabado. Con todas estas adaptaciones y traducciones, un impreso popular se puede difundir a través de formatos reconocibles para un público contemporáneo, como GIFs, videos, *reels* e historias de las redes sociales antes mencionadas.

Junto con la imagen editada resultante, se agrega un pie de foto en el que se hace referencia al tipo de texto mostrado, y que invite a ver el impreso en su estado original, incluyendo el enlace al repositorio en el que se puede consultar (imagen 3). Al añadir esta información se tiende un puente entre el repositorio y el público general, entre el estudio institucionalizado y la divulgación de los impresos populares.

En primer lugar, los coordinadores de la actividad abren el diálogo con preguntas que permiten al integrante reconocer tanto las imágenes como el texto de las calaveritas, tales como “¿conoces a la Catrina?” o “¿has escrito alguna calavera literaria?”. A partir de este diálogo, se puede conducir a los interesados a crear un impreso con los grabados de José Guadalupe Posada y con un texto que

se produce en ese momento, siguiendo la estructura básica de una calaverita literaria (es decir, cuartetas octosilábicas con rima en los versos pares).

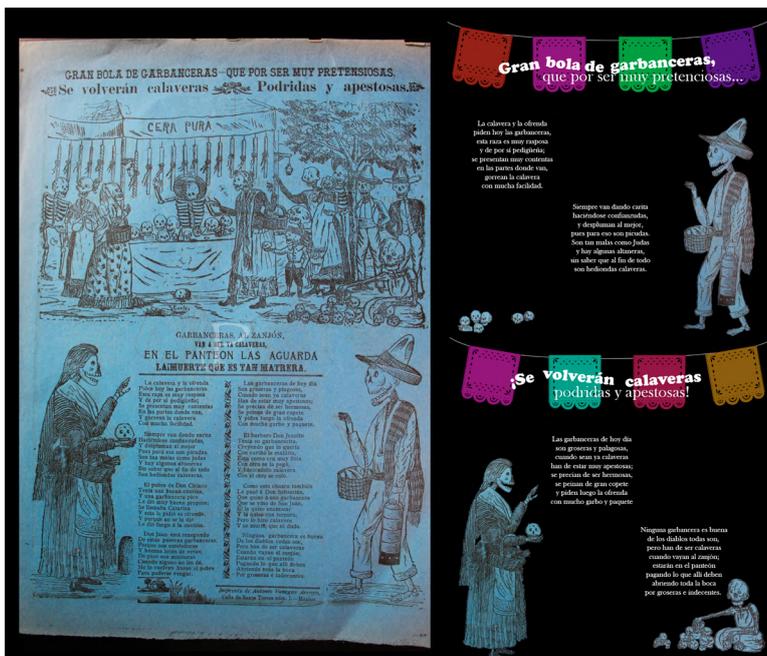


Imagen 3

Imagen de la hoja volante original y publicación resultante.

Fuente: repositorio del LACIPI.

El objetivo de esta actividad no consiste en escribir textos de gran ingenio o complejidad, ni tampoco en recrear de manera exacta un impreso popular. Se trata de acercar estos materiales a través de elementos conocidos por la mayoría de las personas, principalmente los estudiantes de bachillerato, y de hacerlos conscientes de que son textos que continúan presentes de distintas maneras en el imaginario colectivo de todo tipo de público.

Conclusión

Las dinámicas de producción, circulación y consumo de los impresos se prestan, análogamente, para su traducción, circulación y consumo en internet. Desde la extensa, popular y masiva circulación de los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo en su época hasta las redes sociales del siglo XXI hay un largo camino. En este recorrido los impresos han pasado por apropiaciones, adaptaciones y transformaciones con el objetivo de volverlos accesibles en la actualidad.

En este sentido, las redes sociales son un espacio de recirculación, fenómeno de interconexiones tecnológicas y sociales. Las personas se reúnen en la virtualidad, interactúan, redefinen el grupo, lo retroalimentan.⁴⁰ Estas tendencias elaboran puentes de comunicación entre las diversas comunidades del mundo digital: plataformas (TikTok, YouTube, Twitch, Twitter, Instagram, Facebook, entre otras), públicos (especializados o no especializados) y las otras formas de crear redes (audiovisuales, talleres, conferencias, actividades infantiles, por mencionar algunos) en las que se pueden insertar los impresos populares. La divulgación en LACIPI intenta encontrar estos puentes y formar parte de ellos para hacer circular de forma orgánica el contenido entre las distintas comunidades en línea.

Desde luego, quedan aún muchos campos por explorar. Tanto por la constante transformación de las redes sociales, como por el inmenso acervo temático y material que constituyen los impresos: la labor de divulgación

⁴⁰ David Caldevilla, *op. cit.*, pp. 46-47.

no es estática. Se deben explorar constantemente diversas estrategias para llegar a los distintos públicos que nos interesan, sean o no especializados. Los ejemplos antes propuestos son sólo una pequeña muestra de las maneras en las que se pueden acercar materiales, como los impresos populares a públicos contemporáneos.

La digitalización de los impresos populares de Vanegas Arroyo inició ese camino de puentes comunicativos, puesto que tiene como objetivos su preservación, su estudio y divulgación. Para ello es necesario que estos impresos, como archivos digitales, estén presentes en dos plataformas: el repositorio y las redes sociales. Desde el primero, se da su digitalización, catalogación y estudio (generalmente académico). A partir de las segundas, se trata de enfatizar su carácter “popular” al acercarlo a otros públicos, de gustos inclusivos y eclécticos que tanto se criticó en los estudios.

Referencias

- BARRÓN, Miguel (2010). “El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana”, *Historia y Grafía*, núm. 34, pp. 48-73, en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n34/n34a3.pdf>>. Consultado el 1 de junio de 2022.
- BONILLA Reyna, Helia (2017). “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 63-105.
- BONZATO, Guillermo y Claudia M. González (2017). “Objetos digitales, espacios digitales y acceso a la información en

- el mundo académico”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 56-79.
- BRAVO, Sonia, y María Reyes (1999). “La traducción: aspectos lingüísticos y extralingüísticos”, *Lenguaje y Textos*, núm. 14, pp. 135-142, en: <<http://hdl.handle.net/2183/8085>>. Consultado el 19 de enero de 2023.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- _____ (2006). *¿Qué es la historia cultural?*, traducción de Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.
- CALDEVILLA, David, 2009-2010. “Las redes sociales. Tipología, uso y consumo de las redes 2.0 en la sociedad digital actual”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, núm. 33, pp. 45-68.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- DARNTON, Robert (2018). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- ECO, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*, traducción de Helena Lozano Miralles. México: Lumen.
- _____ (2009). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.
- FRENK, Margit (1982). *Cancionero folklórico de México*, t. 4, *Coplas varias y varias canciones*. México: El Colegio de México.
- GINZBURG, Carlo (1981). *El queso y los gusanos*, traducción de Francisco Martín. Barcelona: Muchnik Editores.
- _____ (2 de marzo de 2021). Conferencia “Sesión 5”, *Una cita con la Biblioteca Nacional de México*. México: Biblioteca Nacional de México, en: <<https://www.youtube.com/>

watch?v=2glvrw1RkXM&t=453s>. Consultado el 2 de marzo del 2021.

GÖBEL, Barbara y Gloria Chicote (2017). “Transiciones inciertas: una introducción”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 9-18.

_____ y Christoph Müller (2017). “Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 19-36.

JAKOBSON, Roman (1959). “On linguistic aspects of translation”, en: R. A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: Harvard University Press, pp. 232-239, en: <<https://web.stanford.edu/eckert/PDF/jakobson.pdf>>. Consultado el 23 de mayo de 2022.

LOTMAN, Iuri (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, traducción de Ann Shukman, introducción de Umberto Eco. Gran Bretaña: Indiana University Press.

MASERA, Mariana, Anastasia Krutitskaya y Caterina Camastra (eds.), (s. f.). *Cancionero popular novohispano. Poemas, papeles y otros de la Inquisición novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [En prensa.]

MASERA, Mariana (2017) “Presentación”, en: Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-13.

_____ (2017) “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”, en:

Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 249-266.

MONROY Sánchez, Grecia (2022). “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 113-131.

MONSIVÁIS, Carlos (2002). “Los 41 y la gran redada”, *Letras Libres*, en: <<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/los-41-y-la-gran-redada>>. Consultado el 20 de mayo de 2022.

PABLOS, David (2020). *El baile de los 41* [película]. México: Canna Films y Bananeira Filmes.

RODRÍGUEZ, Jennifer e Ignacio Aguaded (2013). “Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical”, *Quaderns del CAC*, núm. 39, pp. 63-70, en: <https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q39_Rodriguez_Aguaded_ES.pdf>. Consultado el 1 de junio de 2022.

RODRÍGUEZ del Padrón, Juan (1999). “Diez mandamientos de amor”, *Cervantes Virtual*, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--12/html/fef45e0c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#3>. Consultado el 29 de mayo de 2022.

TOROP, Peeter (2002). “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Cuicuilco*, núm. 9, pp. 1-30, en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>>. Consultado el 12 de enero de 2023.

VÁZQUEZ Carbajal, Martha Fernanda (2022). “«Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos»: hacia un análisis

de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, *Boletín de Literatura Oral*, núm. 12, pp. 122-167, en: <<https://doi.org/10.17561/blo.v12.6819>>. Consultado el 13 de marzo del 2023.

VESSURI, Hebe (2017). “Museos en la transición digital. ¿Nuevas asimetrías?”, en: Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata / Berlín: Universidad Nacional de La Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 37-55.

VINELLI, Elena (18, 19 y 20 de mayo de 2009). “Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna” [conferencia], en: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*. La Plata: Universidad de La Plata, pp. 1-10, en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf>. Consultado el 10 de enero de 2023.

ZAVALA, Lauro (1999). “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, *Cuadernos de Literatura*, núm. 5, pp. 26-52, en: <[HTTPS://DIALNET.UNIRIOJA.ES/SERVLET/ARTICULO?CODIGO=5228712](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228712)>. Consultado el 1 de junio de 2022.

____ (2009). “La traducción intersemiótica en el cine de ficción.”, *Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, núm. 16, pp. 47-54, en: <<https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>>. Consultado el 1 de junio de 2022.

Repositorios

Biblioteca Valenciana, en: <<https://bivaldi.gva.es/es/inicio/inicio.do>>. Impresos consultados:

Romance de la bella Celia, que adora, y su respuesta (s. f.). Valencia: Agustín Laborda, en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3390&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=2>. Consultado el 22 de octubre de 2022.

Romance de la bella Celia que adora, y su respuesta: y aora [sic] se ha añadido una letrilla, que dize 'Fuego de Dios en el querer bien' (s. f.). Barcelona: Joan Jolis, en: <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5229>>. Consultado el 22 de octubre de 2022.

Cambridge Digital Library, col. Spanish Chapbooks, en: <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/>>. Impresos consultados:

“Los mandamientos de amor” en *Trovos nuevos y los diez mandamientos de amor para cantarse con acompañamiento de guitarra* (1859). Barcelona: Juan Llonés, en: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-F-00027-00096/4>>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

“Mandamientos”, en *Trovos nuevos, divertidos y amorosos para cantar los galanes á sus queridas* (1844). Madrid: Imprenta de J. Marés, en: <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-08743-C-00073-00011/4>>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

Seguidillas nuevas de los mandamientos de amor y otras muy divertidas (1846). Madrid: Imprenta de don José M. Marés, en: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-08743-C-00072-00037/1>>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Mariana Masera, directora, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados:

Gran bola de garbanceras que por ser muy apestosas se volverán podridas y apestosas (s. f.). México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.

dades.unam.mx/ipm/w/Índice:GBApestosas.djvu>. Consultado el 13 de septiembre de 2022.

“Los mandamientos!” en: *La vida de Juan Soldado. 47ª Colección de canciones modernas para 1902 publicadas por Antonio Vanegas Arroyo* (1902). México: Antonio Vanegas Arroyo, en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:LVSoldado.djvu/7>>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901 (s. f.). México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Los_41_maricones.djvu>. Consultado el 1 de junio de 2022.

MAPA DE LA COLECCIÓN VANEGAS ARROYO.
ACTUALIZACIÓN E INTEGRACIÓN AL MARCO DE
LAS HUMANIDADES DIGITALES

Hugo Gómez Jaime • Paola Herrera Rocha • Paola Sánchez Ruiz
ENES Morelia, UNAM

Luis Mateo Patricio Pineda • Rafael González Bolívar
UDIR, UNAM UAM, Unidad Cuajimalpa

Introducción

Incluso en el ámbito de la academia, las herramientas digitales atraviesan la cotidianidad a tal grado que ya en muchas ocasiones su adopción no nos requiere entenderlas a fondo, sino conocerlas a partir del uso para descubrir su potencial según nuestros propósitos; sin embargo, comprendemos que estos procesos de adopción ingenua o tentativa de la herramienta deben conducirse de manera que sea una familiaridad creativa, que dirija nuestra labor hacia un mejor entendimiento sobre los objetos de estudio y la forma en la que nos aproximamos a ellos.

Aceptar que las humanidades están íntimamente conectadas con la tecnología digital representa un momento importante de reconocimiento. Esto hace redundante al adjetivo “digital” y nos congela en el tiempo, una generación confrontada con nuevas herramientas que ni nosotros, ni la cultura en general, comprendemos completamente. No es una cuestión de si queremos herramientas digitales en las humanidades, sino de cómo usamos las que ya tenemos, cómo creamos otras más eficientes y qué perspectivas

nos conducen a aumentar gradualmente nuestro entendimiento a través del tiempo.¹

En el terreno que nos ocupa —más allá de facilitarnos la búsqueda, documentación o catalogación de información literaria— implementar estas herramientas en el oficio nos ha conducido a reencontrarnos con el impreso popular y sus textos, estudiándolos como objetos en su transformación digital; relacionándolos bajo dicha condición para proponer alternativas de lectura, difusión y consulta distintas a las de su materialidad. Sin embargo, siguiendo a James Smithies, debemos compartir que el incremento de nuestro entendimiento sobre las herramientas que utilizamos y adecuamos a este propósito no sólo ha sido gradual, sino también colectivo, equilibrando perfiles con distintas competencias sobre lo digital.

En este artículo abordamos el proceso de creación del mapa “Vanegas Arroyo”; es decir, que con el uso de visores cartográficos vinculamos las referencias a ubicaciones geográficas que se detectaron en 152 hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, procedentes del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Se trata de la primera colección albergada en el repositorio digital cuya base de datos el

¹ James Smithies, “The challenge of digital humanities”, en: *The Digital Humanities and the Digital Modern*, pp. 1-15, traducción propia. El original: “Accepting that the humanities are deeply entangled with digital technology represents an important moment of recognition. It renders the adjective “digital” redundant and freezes us in time, a generation confronted with new tools that neither we, nor the wider culture, fully understand. It is not a matter of whether we want digital tools in the humanities, but how we use tools that we have, how we create more effective ones, and what perspectives are most conducive to gradually increasing our understanding over time” (*Ibid.*, pp. 1-2).

LACIPI gestiona y dispone a consulta pública mediante su sitio web. Estas herramientas digitales están bajo nuestra responsabilidad directa, como grupo de trabajo especializado dentro de LACIPI, cuyo objetivo es el estudio de la cultura, el impreso y la literatura popular.

Asimismo, nos proponemos explicar cómo el proceso de creación del mapa “Vanegas Arroyo” supuso una toma de conciencia con respecto a nuestra propia percepción como humanistas digitales. Por un lado, esta propuesta adentró al proyecto en el “giro espacial” que Agustín Gámir ha señalado en atención a las humanidades digitales (HD), cuya consecuencia fue que el LACIPI se identificara plenamente con el impulso de la “segunda ola” de proyectos HD, por la preocupación de comunicar gráficamente el conocimiento.²

Por otro lado, asumir estos restos nos motivó a valorar nuestra labor en referencia con la comunidad de HD. La implementación de las herramientas digitales, un tanto a prueba y error durante los primeros años del proyecto, nos había sesgado a presentarnos sólo como humanistas usuarios de la tecnología digital, sin advertir que el uso eficaz y creativo de ella derivaba de nuestra formación como humanistas. En este sentido, el *Documento de recomendaciones para la evaluación y reconocimiento de la investigación llevada a cabo en el ámbito de las humanidades digitales*,³ nos permitió reconocer que “el aprendizaje derivado

² María José Afanador Llach, “Valoración y clasificación de proyectos de Humanidades Digitales”, en: <https://facartes.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/val_clasifi_proyectos_HD.pdf>; Agustín Gámir, “El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos”, en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/28482/29562>>.

³ Nuria Rodríguez Ortega, “Tipos de trabajos, resultados y proyectos digitales”,

de los propios resultados negativos” bien podía ser valorado como producto útil de la investigación.

Antecedentes

El primer mapa de impresos para la colección Vanegas Arroyo se publicó en 2014 como una versión piloto que solo cubría una selección de 45 hojas volantes noticiosas. Esta fue una muestra inicial de impresos digitalizados que se ofrecieron al público a través de un visor cartográfico interactivo. Un recurso útil y amable con el usuario, cuyo fin era evidenciar la relación de los textos con el territorio mexicano, no por las rutas de distribución de su soporte impreso, sino por las menciones textuales a pueblos, ciudades, barrios y entidades federativas, entre otras localizaciones. De esta manera se apreciaba una constelación de sitios categorizados de acuerdo a la catalogación de los impresos, según se presentaban al imaginario nacional en los textos publicados por el editor: delitos, desastres naturales o no-naturales, eventos públicos o personajes y momentos históricos.⁴

en: *Documento de recomendaciones para la evaluación y reconocimiento de la investigación llevada a cabo en el ámbito de las humanidades digitales*, p. 4.

⁴ Grecia Monroy Sánchez, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: M. Masera y M. Á. Castro (eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)*..., p. 32. Esto en conformidad con Grecia Monroy Sánchez por el gran alcance territorial que tuvieron los impresos de acuerdo a los lugares referidos en ellos y tras considerarlos más allá de la Ciudad de México, urbe en la que eran impresos y que les recibía como primera geografía para su difusión, por cuanto Monroy afirma “que la cultura y los imaginarios que encarnaban y se reproducían en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo llegaban a casi todo el país”.

Aquella versión piloto se diseñó sobre tres ejes que aún sostienen el desarrollo del mapa. A partir de la iniciativa de Mariana Masera —responsable del LACIPI—, quien ha sido enfática sobre la necesidad de hacer accesible la colección de impresos populares digitalizados al público general y no sólo al académico y especializado, así como siguiendo el consejo y la instrucción técnica del doctor Iván Franch Pardo, se establecieron las bases que permitieron geolocalizar las menciones geográficas de los textos en un visor cartográfico con las tecnologías de Google. Se adoptó una sólida categorización temática de los impresos, resultado del seminario permanente que los miembros y colaboradores estudiantes del LACIPI sostenemos, así como por la categorización para hojas volantes propuesta por Briseida Castro Pérez.⁵ Esta última facilitó distinguir las hojas de la imprenta Vanegas Arroyo entre noticiosas y no-noticiosas, amén de una subcategorización de la que se desprenden los mencionados delitos, desastres, eventos y personajes históricos. Además, se implementaron otras categorías que los responsables del mapa retomáramos para su versión actual.

Del 2014 al 2021 la versión piloto del mapa se mantuvo en el sitio web de LACIPI⁶ sin recibir una actualización efectiva durante estos siete años, debido a lo cual fue necesario esperar a que se sumaran perfiles de cola-

⁵ Briseida Castro Pérez, *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*.

⁶ En el 2014 el LACIPI aún se presentaba como proyecto de Impresos Populares Mexicanos, gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (UNAM) a través del proyecto PAPIIT (IG4004139) y, desde entonces y hasta la fecha, la página web dedicada al mapa se actualiza bajo el dominio principal: <literaturaspopulares.org>.

boradores estudiantes interesados de manera directa en la edición del mapa. A pesar de que el entorno digital que sostiene el sitio web y la base de datos del LACIPI es un espacio tan colaborativo como lo proporciona la flexibilidad del software Mediawiki a través de internet, difícilmente los humanistas digitales dedicados al estudio y consulta crítica de los impresos digitalizados se aproximan a la intervención técnica, modificación o diseño de las herramientas que utilizan.

Los miembros del LACIPI, dedicados sobre todo al estudio del texto y del impreso, son conscientes de sus competencias digitales como usuarios del sitio web, e incluso como digitalizadores de cada objeto físico a resguardar a manera de fotografías o escaneos catalogados literaria y bibliográficamente en la base de datos que soporta su web. No obstante, reconocen que su aportación a la mejora de las herramientas que utilizan es justamente su uso, ofreciendo retroalimentación a los miembros responsables del sitio web, la base de datos y el mapa de impresos. Como responsables de dicho sitio, nuestra labor de investigación se centra en la adecuación de distintas maneras de las herramientas a las necesidades de todo el grupo: con nuestras capacidades y formación continua; en la consulta de especialistas externos para el diseño, sistemas y programación cuando resulta imprescindible. Todas las implementaciones técnicas a la herramienta digital deben responder al consenso grupal sobre la discusión atenta a los textos e impresos.

El nuevo equipo se conformó a mediados de 2020 para realizar la edición y actualización del mapa en 2021. Si bien transcurrieron siete años desde la publicación de su versión piloto hasta su renovación, estos años sirvie-

ron para reflexionar y ajustar los criterios acumulados por el grupo para conducir y acelerar nuestra intervención como herederos de una tarea avanzada.⁷

Ante la actualización del mapa

La continuidad que hemos mencionado sobre los tres ejes que cimentaron la versión piloto fue el punto de partida para su actualización. Se comenzó por la cantidad de impresos a integrar en el visor cartográfico. De esta manera, tres miembros del equipo, más otros siete colaboradores estudiantes de LACIPI, revisaron las 1 692 hojas volantes que hasta mediados del año 2020 sumaba el total del repositorio. Además, se aprovechó la actualización de las fichas bibliográficas de las hojas y la verificación de las imágenes del sitio web para complementar la tarea. Esta revisión permitió identificar las 152 hojas volantes que conformarían la nueva versión del mapa. En estas hojas se mencionaban direcciones precisas por su calle o colonia, o bien había menciones más generales, como

⁷ Nuestro equipo de trabajo distingue tres perfiles de competencia técnica en software y sistemas entre sus cinco miembros: dos ingenieros especialistas, un gestor web autodidacta y dos estudiantes: el doctor Luis Mateo Patricio Pineda es responsable del área de cómputo y sistemas de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (U DIR), y está dedicado al sostén y publicación institucional de este sitio web y otros más de la Unidad; el licenciado Rafael González Bolívar atiende la instalación de MediaWiki y la gestión de este software como sitio web para el LACIPI, así como la base de datos de impresos digitalizados; el ingeniero Hugo Gómez Jaime responde como desarrollador principal del sub-proyecto dedicado al mapa de impresos, y las estudiantes Paola Herrera Rocha y Paola Sánchez Ruiz se desenvuelven como desarrolladoras en formación. Este nuevo equipo se sostiene en atención al futuro del mapa, además de asumir corresponsabilidad en las tareas dedicadas al desarrollo de todo el sitio web.

el nombre de ciudades, poblaciones o entidades federa-
tivas. Sólo 41 registros declaraban la ubicación completa
desde la calle o colonia hasta precisar la entidad federal
mexicana, además de que tres hojas declaran sucesos en
otros dos países, como son España e Italia.

Dado que se había triplicado el número de impresos
de la muestra de la edición piloto, se necesitó extender
la categorización temática original. Del total, catorce ho-
jas volantes se clasificaron como no-noticiosas y 138 se
consideraron noticiosas, en dos nuevas subcategorías.
Esta muestra ampliada permitió cubrir las dos catego-
rías principales más las doce subcategorías que se con-
solidaron entre la tesis de Briselda Castro Pérez y las pos-
teriores discusiones de LACIPI, a saber: 1. Hojas volantes
noticiosas: desastres naturales, desastres no naturales,
histórico-políticas, eventos públicos, suicidios, críme-
nes, sucesos sobrenaturales, religiosas noticiosas; 2. Ho-
jas volantes no noticiosas: calaveras, divertimentos, can-
cioneros y religiosas no noticiosas.⁸

La muestra de 152 impresos resultó manejable me-
diante el software de Google, que no sólo probó su vi-
gencia de 2014 a 2021, sino que también determinó la
dinámica de trabajo. Así, *Google Earth Pro* sirvió para *geo-
localizar* puntualmente cada ubicación mencionada en los
textos escogidos de la imprenta Vanegas Arroyo. Además,
la instalación de este programa en cada computadora per-
sonal permitió dividir la tarea entre el equipo dedicado al
mapa, exportar por separado el avance de cada miembro
y reunir todos los puntos geográficos en un solo archivo

⁸ Briseida Castro Pérez, *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*.

KML⁹ para su resguardo y para posteriormente alimentar al servicio *Google My Maps* con el que publicamos las localizaciones en el sitio web.

Finalmente, el tercer eje rector de la actualización enmarcó a los dos anteriores: hacer un mapa accesible para el público general que además respondiera a las necesidades de investigadores próximos a los estudios de literatura popular que lleva a cabo el LACIPI. Esto nos impulsó a utilizar el visor cartográfico de dos modos: como un entorno amable para establecer un primer encuentro con las hojas volantes publicadas por Vanegas Arroyo, con base en el imaginario geográfico patente en la selección de 152 impresos, y, a la vez, como una vía alterna para adentrarse en la consulta a la base de datos de todo el corpus de digitalizaciones. Se puso énfasis en la utilidad que puede ofrecer la geolocalización para visualizar relaciones entre textos, impresos y territorio. Para el diseño y despliegue de información se consultaron mapas interactivos, como el mapa sonoro de México, editado por la Secretaría de Cultura, o el mapa de actos comunicativos, que ofrece el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) para su repositorio.¹⁰ Estos proyectos nos confirmaron la pertinencia de facilitar los datos propios a cada registro junto con una reproducción de cada impreso, integrada a las fichas informativas que se despliegan al interactuar con los puntos ubicados en el mapa.

⁹ Acrónimo de *Keyhole Markup Language* desarrollado para usarse con *Goole Earth*. El KML es un lenguaje de notación basado en XML útil para expresar datos geográficos a fin de visualizarlos en software dedicados a desplegar mapas digitales de dos y tres dimensiones.

¹⁰ Vigentes en: <<https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>> y <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/mapa.php>>.

Cartografía del imaginario geográfico en las hojas volantes

Aplicaciones cartográficas como la que presentamos, o las recién mencionadas como referentes, ofrecen a la investigación en humanidades una aproximación creativa y directa a tecnologías digitales de uso cada vez más corriente entre la población general; a fin de que se provechen para su oficio, en lo que Agustín Gámir expone como el denominado *spatial turn* (giro espacial), paradigma que cristaliza su autoridad a través de

un creciente interés por la presencia de la variable espacial en disciplinas como la historia, la literatura o la historia del arte. El *spatial turn*, desarrollado en varias disciplinas de humanidades, al basarse en la geolocalización de los fenómenos humanísticos, obliga a pensar cada fenómeno cultural en términos de espacio. Se trata de un campo que emplea tecnologías geográficas para desarrollar nuevo conocimiento acerca de la geografía de la cultura, pasada y actual.¹¹

En nuestro caso, durante la elaboración del mapa para los impresos Vanegas Arroyo esta aproximación al paradigma espacial nos enfrentó a contratiempos que debimos superar para cubrir la exigencia de *geolocalizar* ubicaciones tramadas al texto popular. A continuación se describen algunos casos.

¹¹ Agustín Gámir, "El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos", p. 2, en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/28482/29562>>.

En primer lugar, los impresos que supusieron una mayor complicación fueron aquellos en cuyos textos la mención no se precisa una ubicación que, con base en segundas o terceras referencias espaciales vigentes en las herramientas de Google, se hubiera podido triangular par señalar la mención textual sobre el mapa. Esto exigió guardar una perspectiva crítica sobre la temporalidad y referencialidad del imaginario geográfico en los impresos, reconociendo que la falta de precisión geográfica de las hojas volantes abría la lectura de los acontecimientos narrados, descritos o cantados a la subjetividad referencial de sus lectores u oyentes. Algunas de ellas eran conocidas por los primeros usuarios, pero ya no se hallan en los mapas contemporáneos, por lo que recurrimos a la investigación histórica, pero también nos forzó a reconocer que algunas de nuestras propuestas de geolocalización serían imprecisas: fijas por cuanto debimos señalar algún punto a partir de las coordenadas geográficas del visor cartográfico, pero flexibles a lecturas polivalentes en la medida de la apertura geo-referencial del texto y, desde luego, abiertas a ser mejor aterrizadas en una futura actualización.

Ante este tipo de casos, optamos por ofrecer geolocalización a tales menciones, pero acompañamos cada caso dejando nota sobre nuestra intervención para mostrar la imprecisión en las fichas informativas que se despliegan al interactuar con el mapa. En contraste, los casos más precisos compensan estos señalamientos, ya que se explicitan algunos elementos como los cambios en la nomenclatura del referente geográfico, la alteración de la arquitectura por motivos diversos o sobre los cambios debidos al paso del ser humano en estos espacios y ambientes a

lo largo del tiempo. Por fortuna, en la mayoría de los casos aún es posible ubicar con cierto éxito las referencias en los textos cruzando nuestra investigación con las facilidades que brinda la herramienta de *Google Earth*. Sin embargo, debe destacarse la utilidad de los mapas de la época y reconocemos conveniente recurrir a ellos cuando sea posible.

Un ejemplo de esto se tiene en los impresos *El fusilamiento de Jesús Negrete (á) "El tigre de Santa Julia" el 22 de diciembre de 1910, a las 6 y 25 de la mañana en el patio del jardín de la cárcel de Belem* y *El fusilamiento de Rosalío Millán en el interior de la cárcel de Belén*.

Fueron varios los acontecimientos relativos a la cárcel de Belem que merecieron ser publicados por Vanegas Arroyo, en tanto que en el mapa sólo se consignan tres impresos bajo la subcategoría de "Eventos públicos", más otro en la de "Crímenes". Por tratarse de una institución gubernamental, llegamos a pensar que sería sencillo dar con su geolocalización, pero gran parte de la cárcel fue demolida por dar lugar a un proyecto de educación pública y, debido a ello, para ubicar en el mapa los acontecimientos referidos a este lugar (imagen 1), tuvimos que marcarlos sobre el espacio que ahora ocupan una escuela primaria y una secundaria. Como referencia se agregó una fotografía de la cárcel de Belén (imagen 2).

Como hemos señalado, una geo-referencialidad poco precisa o difusa en el texto flexibiliza lecturas polivalentes con respecto a la relación entre impreso y territorio, y promueve que distintos receptores del texto potencialmente compartan un referente territorial débilmente determinado. Un buen ejemplo al respecto es el impreso *Horrible crimen cometido por Juan Riesca que asesinó a su padre el día 1º*



Imágenes 1 y 2.

En la primera, la ficha informativa del impreso desplegada en el mapa, a la izquierda, más vista cenital de la ubicación en el visor cartográfico.

En la segunda, una fotografía de la cárcel de Belén, ca. 1910.

Fuente para imagen 1: repositorio del LACIPI. Para imagen 2: Library of Congress, ya en el dominio público en Estados Unidos, en: <<https://www.loc.gov/pictures/item/2014692510/>>.

de enero del presente año en la ciudad de Monterrey, en el que la mención a dicha ciudad por su nombre es el único referente territorial que se ofrece, pero no se precisa la ubicación del crimen ni otros espacios, como el hogar, la taberna o la cárcel, donde ocurrieron también acciones del caso. Se abre a tal grado el territorio, que la orientación espacial de lectores u oyentes, así sean vecinos o de otras ciudades, queda a merced de la brújula moral del relato.

Un texto noticioso como el caso del impreso sobre Juan Riesca significó un desafío cuando decidimos ubicarlo en un punto arbitrario de la ciudad de Monterrey, ya que luego de consultar sin mayor éxito el Archivo Histórico de la ciudad, y algunos otros recursos a nuestra disposición para obtener más información sobre el caso, fue necesario volver a la perspectiva de privilegiar los criterios editoriales y literarios.

Para este caso se tomó en cuenta que la hoja volante no está datada, sino que se presenta bajo la fórmula vaga y recurrente de Vanegas Arroyo para actualizar sus impresos, “el presente año”. Las dos fechas mencionadas en el texto resultan un marco simbólico que comprende la liberación de Riesca, tras un encarcelamiento precautorio, y el día cuando comete el parricidio (es decir, entre el Día de los Inocentes y el de Año Nuevo). Adicionalmente, también se ponderó el diálogo entre padre e hijo que clausura la hoja a su reverso: un diálogo versado y moralizante tras el desenlace sobrenatural de la noticia, cuando entre un temblor y un huracán impredecibles desaparece el criminal antes de volver a ser apresado. Comprendimos que las decisiones editoriales de Vanegas Arroyo debían garantizar una recepción positiva de manera imprescindible, pues no sólo se buscaba informar con preci-

sión sobre los hechos, sino también crear un paradigma interpretativo en torno al lugar referido. De este modo, se consideró trabajar el impreso como un ejemplo, siguiendo los criterios de Helia Emma Bonilla Reyna. Esta autora reconoce que Vanegas Arroyo se apropió del género y en ocasiones publicaba noticias falsas o hechas a propósito para prevenir a los padres sobre los comportamientos de sus hijos, o bien como sermón o advertencia para aquellos lectores u oyentes con malas intenciones (imagen 3).¹² En este caso una geo-referencialidad exacta no impactaría tanto cuanto el mensaje y consecuencias morales que se advertían. Así, en perspectiva de Mariana Masera *et al.*:

Antonio Vanegas Arroyo, como editor e impresor, tuvo la múltiple función de captar, formar y perpetuar ciertas ideas y juicios sobre los sucesos de la época, preservando principalmente el estilo de la tradición impresa popular, la cual recreó simbólicamente los acontecimientos y les permitió proyectarse como un imaginario histórico incluso hasta nuestros días.¹³

Los impresos que consignan varias ubicaciones fueron otro grupo que complicaron establecer una norma general de geolocalización a las referencias en sus textos, ya que no deseábamos saturar el visor cartográfico con marcadores vinculados al mismo suceso. La mayoría de

¹² Helia Emma Bonilla Reyna, "Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo", en: B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. 11, p. 433.

¹³ Mariana Masera *et al.*, "Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario", en: M. Masera (coord.), *Antonio Vanegas Arroyo un editor extraordinario*, p. 39.

Horrible crimen

cometido por Juan Riesca que asesinó a su padre el día 1° de enero del presente año en la ciudad de Monterrey



Hoja volante: HCMonterrey.djvu
Temática: Crímenes

Enlace al impreso:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:HCMonterrey.djvu>
Enlace al folio:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:HCMonterrey.djvu/1>

Nota: Ubicación poco precisa por información del impreso.

Imagen 3

Ficha informativa del impreso como se despliega en el mapa.

Fuente: repositorio del LACIPI.

la muestra de 152 hojas volantes no requiere esta multilocalización para una visión de conjunto.

Un ejemplo de este grupo es la hoja *Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad*, que informa sobre un terremoto ocurrido en la Ciudad de México

el 7 de junio de 1911, día de la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la capital del país.

Cuando hay un desastre natural es normal que se produzca una amplia variedad de información, tanto sobre lo que pasó, como sobre cómo sucedió y en dónde. Este impreso noticioso no es la excepción. En él se mencionan muchos puntos de la ciudad que fueron afectados, así como a sus víctimas y la pérdida de inmuebles, incluyendo referencias a la artillería de San Cosme, la Escuela Normal de Profesores, San Lázaro y la calle Victoria, entre otras localizaciones. Así, descartamos la costa del estado de Michoacán como epicentro del sismo, por no ser el lugar de la noticia ni de los versos que la vinculan al evento histórico. La solución por la que optamos para éste y otros textos sobre desastres naturales fue situar el marcador cartográfico en el primer sitio mencionado en el impreso, o bien, en el lugar donde más eventos circunscribieran su referencia; criterio a conformidad con Gregory y Geddes:

Los archivos de catálogos tradicionales, como los archivos categóricos de las librerías, están sujetos a ser organizados alfabéticamente. Digitalizar estos catálogos usualmente ha significado transferir el texto de cada ficha a la base de datos. En este contexto, crear un “catálogo geográfico” significa asociar un nombre geográfico con cada documento. El problema es decidir cuál nombre usar, por ejemplo, el nombre de una casa, el nombre de la ciudad en la que estaba o el nombre del asentamiento.¹⁴

¹⁴ Ian N. Gregory y Alistair Geddes, “Broadening technology: Applying GIS to new sources and disciplines”, en: *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*, p. 99. Traducción propia, así el original: “Traditional archive catalogs,

Dado lo anterior, era importante que la actualización del mapa se realizara con base en las características que cada impreso presenta —los criterios editoriales, los textuales y los históricos—, cruzando los datos presentes en el objeto contra la información complementaria para ofrecer una herramienta más eficiente. Por ello, la elección de cada geolocalización, representada por un solo marcador en alguna categoría textual en el mapa, tendría que deberse a un contexto histórico y cultural que enriqueciera la aproximación actual de los usuarios.

Conocimiento del impreso desde el visor cartográfico

Ejemplos como los expuestos en el apartado anterior nos condujeron hacia soluciones de geolocalización que fueron útiles para vincular el territorio referido en las hojas volantes de Vanegas Arroyo con un mapa digital contemporáneo. Con base en ello, contemplamos que los usuarios de nuestro visor cartográfico debían contar con las facilidades mínimas para manipularlo, intuyendo, a partir del uso, los criterios con los que fueron organizados los marcadores en el visor. Asimismo, confiamos que la asimilación de los criterios promovería que los usuarios buscaran nuevos registros para aquellos impresos ausen-

like traditional library catalogs, are held on filing cards arranged alphabetically. Computerising these catalogs has usually meant transferring the text from each card to a database record. In this context, creating a “geographical catalog” means associating one geographical name with each record. One problem is deciding which name to use, for example, the name of a house, the name of the street it was in, or the name of the settlement”.

tes en el mapa “Vanegas Arroyo”, pero accesibles por otras vías de consulta a la base de datos sostenida por el LACIPI.

El ímpetu de quien accede a la base de datos podría menguar si se topara con herramientas de consulta que le impidan “volar” por encima de materiales que, de otro modo, simplemente estarían a su disposición y podrían agobiarlo. Incluso sería un problema para los usuarios familiarizados con la imprenta Vanegas Arroyo. En palabras de Ana Elena González Treviño, durante su intervención en el seminario “Orality: Memory and Resonance”:

Vuelvo al tema de las bibliotecas digitales, el acceso a tanto material es abrumador; es tan abrumador que estamos desarrollando nuevos mecanismos de lectura para poder empezar a vislumbrar los alcances que permiten estas bibliotecas. Entonces, se habla de un cambio de una “lectura intensiva” a una “lectura extensiva”, facilitada por las herramientas de búsqueda. Y cómo una investigación de cierto tema, que en otros tiempos habría tomado una vida entera, puede realizarse en la actualidad en muy poco tiempo. Entonces esa sería una de las transformaciones en la lectura: que estamos buscando algo, porque estamos ya en posibilidad de volar por encima del material que se nos presenta y de realizar una selección según nuestras necesidades.¹⁵

Valdría la pena sumar a lo expresado antes que la sensación de lejanía entre el cotidiano del usuario y el imaginario geográfico referido en los impresos puede reducirse levantando un puente con los criterios académicos que organizan los marcadores de georreferencia entre la épo-

¹⁵ UNAM-Reino Unido, *Día 1: Orality: Memory and Resonance*, p. 43, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6lV-Sq6wuA>>.

ca de Vanegas Arroyo y la de quienes consultan la digitalización de sus hojas volantes. Este puente que es nuestro visor cartográfico, no permite tanto como “volar” sobre todo el corpus de la imprenta, pero sí facilita alzarse y apreciar en su conjunto la selección de 152 impresos que se encuentran dispersos en el territorio compartido entre el imaginario contemporáneo y el del impresor.

Para ello tuvimos que elaborar una herramienta que detonara un proceso íntimo para el conocimiento de los impresos; un recurso de consulta guiado por los estudios y las discusiones sostenidos en las actividades académicas del LACIPI y que permitiera relacionar el imaginario geográfico del paso entre los siglos XIX y XX con el presente, teniendo en cuenta lecturas polivalentes sobre cada ubicación en el mapa dependiendo del lector.

Si bien en los primeros momentos de su desarrollo llegamos a desear que la actualización del visor cartográfico mostrara las geolocalizaciones sobre una cartografía contemporánea a Vanegas Arroyo (es decir, sobre un mapa de su época que, técnicamente, no habría sido imposible de resolver), luego reparamos que valía la pena sostener el golpe de efecto que provoca imaginar el contenido del texto observando el territorio en sus accidentes, dimensiones y circunstancias geográficas actuales; es decir, el resultado fue un mapa entre ambas épocas.¹⁶

Con el apoyo visual y el dinamismo que ofrece la herramienta, el usuario tiene la oportunidad de observar y

¹⁶ Considérense, por ejemplo, los visores cartográficos de la *David Rumsey Map Collection* que sobreponen mapas antiguos sobre visores cartográficos contemporáneos utilizando, también, la tecnología de *Google Earth*, en: <<https://www.davidrumsey.com/view/google-maps>>.

dimensionar desde el presente del visor cartográfico los espacios referenciados en los textos pasados. En ese momento de la consulta, los impresos hacen resonancia en la memoria del usuario, quien suma su propio bagaje cultural al recorrido. En tal proceso se forja un nuevo eslabón enganchado a partir de la “difusión oralizada” original de los textos,¹⁷ con su memoria latente en los territorios donde llegaron e hicieron eco las publicaciones de Vanegas Arroyo en su momento.

Consideramos que este visor cartográfico abre vías de relación con el espacio habitado en la actualidad, y permite a los usuarios reapropiarse culturalmente de su territorio en tanto que se conocen momentos de su representación histórica en la prensa popular; valor agregado del mapa de impresos “Vanegas Arroyo”, gracias a las tecnologías aplicadas en las humanidades.

Todo lo anterior nos ha llevado a reflexionar sobre el impresor como residente de la capital mexicana, ya que de las 152 hojas volantes que trabajamos la mayoría de los referentes geográficos se concentran en la Ciudad de México y sus alrededores, así como en la región del Bajío. Esto evidencia que las menciones a ubicaciones distantes al centro se dispersan en el territorio conforme más se alejan de la capital, acaso porque las primeras noticias que llegaban a la imprenta y que ésta replicó debieron ser las más cercanas. La imagen 4 hace referencia a esta hipótesis. Las noticias se esparcen de manera continua en el centro del país, mientras que en la periferia su flujo disminuye (imagen 4).

¹⁷ Cf. Briseida Castro Pérez, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, p. 502.

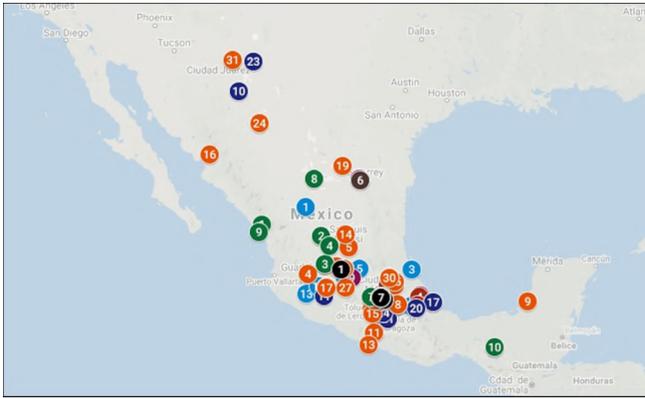


Imagen 4

Vista de la distribución de los marcadores de georreferencia vinculados a los impresos escogidos de Vanegas Arroyo sobre el territorio mexicano.

Fuente: repositorio del LACIPI.

En paralelo a nuestra labor con el visor para las hojas volantes, dentro del LACIPI se nos encomendó elaborar un mapa que señalara las direcciones y ubicaciones que tuvo la imprenta del editor, en sus distintas épocas (imagen 5). Se observa que la mayoría de las sedes se localizan en el corazón del centro histórico de la Ciudad de México. Cinco de las ocho sedes estuvieron al norte de la catedral, en las calles actualmente conocidas como República de Guatemala, República de Venezuela y Luis González Obregón. Las otras tres se localizan más hacia el oriente, en las calles de Lecumberri, el Eje 2 Oriente y Penitenciaría, donde Vanegas Arroyo establecería su hogar como última sede para la imprenta, luego herencia familiar (imagen 5).¹⁸

¹⁸ Cf. Grecia Monroy Sánchez, "Las diferentes ubicaciones de la imprenta del editor Antonio Vanegas Arroyo", en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Mapa_VArroyo>.

México. Vanegas Arroyo estaba en una constante competencia que, afortunadamente para su negocio, se reflejó en el ascenso de su imprenta, pues, de manera estratégica, el editor supo escoger los temas y estructurarlos de manera que se vendieran exitosamente gracias al manejo y cuidado de la información en las notas, como así lo indica Ana Rosa Gómez Mutio:

La Imprenta Vanegas Arroyo, como productora de medios de comunicación que mantiene una línea discursiva e ideológica cambiante, tiene una ventaja indiscriminada en la creación de poder, ya que tiene mayor oportunidad de difundir una manera de pensar. Los escritos de la Imprenta traslucen otra cara de la información: un punto de vista exagerado, poco profundo, móvil y cambiante, que dotaba a su público de la información, los consejos y los textos que le eran relevantes.²⁰

Las hojas volantes se vendían igual o más rápido que los periódicos que ya tenían su propio mercado afianzado, pero la estrategia de Vanegas Arroyo fue recurrir a un género literario de larga tradición y de éxito probado durante siglos, como es el de las relaciones de sucesos, llamando al morbo de la gente bajo un bien pulido sistema amarillista para los titulares noticiosos.²¹ Además, el editor contaba entre su equipo con un grupo de escritores conocedores de las calles de la ciudad, de sus historias,

²⁰ Ana Rosa Gómez Mutio, "Las mujeres como receptoras de los cuadernillos de medicina de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo", en: M. Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, p. 100.

²¹ Helia Emma Bonilla Reyna, *op. cit.*, p. 431.

y atentos a las últimas noticias publicadas en los periódicos.

Los textos noticiosos expuestos en el mapa hacen pensar sobre estos escritores y su proceso de redacción en atención al perfil editorial de Vanegas Arroyo, entre el apego a los hechos publicados en la prensa o la exageración a conveniencia de las exigencias del género de cordel y del tremendismo propio de las relaciones de sucesos; cosa común, cuanto los versos que se componían para resumir los hechos y finalizar las hojas volantes.

Ejemplos de este proceso los menciona Helia Emma Bonilla Reyna, quien compara lo narrado por la imprenta de Vanegas Arroyo con la redacción de otras publicaciones periódicas de la época, en hojas como *Pormenores de la última ejecución. Fusilamiento de Jesús B. Martínez el día 7 de enero de 1892*,²² o el caso de la que se intituló *Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901*, trabajada desde el léxico popular más el grabado y enteramente en verso, bajo un tono de desenfado lejano al de repugnancia moralina que sostendría otra prensa del momento; casos que, sin embargo, al tiempo en que nos hablan sobre la relevancia de estos impresos noticiosos en sus dinámicas con el imaginario popular, también exigen precaución con respecto a los giros editoriales de una imprenta que podía apegarse más a la verosimilitud que a la verdad. De manera similar, Danira López Torres señala sobre la publicación *El Imparcial* que fuera conocida por retratar los crímenes familiares de forma gráfica y detallada para que las personas no imitaran lo sucedido:

²² *Ibid.*, p. 426.

Se hace entonces, en este caso, un llamado a los padres para que frenen sus malos instintos y teman al castigo de los jueces y de la justicia divina; ya que tanto la nota de *El Imparcial* como la noticia en la hoja volante manifiestan la confianza que se tiene en la justicia civil o divina que, con seguridad, aplicará el castigo correspondiente al culpable y el crimen no quedará impune.²³

Por otro lado, la experiencia de elaborar el visor cartográfico de hojas volantes nos ha sensibilizado a reconocer que el diseño de la herramienta potencia la aprehensión del impreso, pues la consulta del visor puede ser un punto de partida para el público general y el especializado tanto en el ámbito literario como en otras disciplinas. Asimismo, implicarse en la realización de mapas digitales como el que aquí se ha descrito requiere sensibilizarse con los objetos físicos aún antes, mediante un acercamiento detallado a los impresos durante todo el proceso creativo de planeación y desarrollo que corre desde el encuentro con el objeto hasta su representación digital.

No esperamos que todo público o usuario de un visor como éste sea también un productor de otro análogo, pero confiamos en que la comunidad académica que lo consulta, así como otros interesados, podrían enriquecer sus investigaciones y acercamientos creando mapas que respondan a sus propios criterios. Imaginamos que una próxima versión del mapa “Vanegas Arroyo” facilitará semejante ímpetu de vuelo y permitirá que el usuario rea-

²³ Danira López Torres, “*El Imparcial*, fuente noticiosa de crímenes en hojas volantes de Vanegas Arroyo”, en: M. Maserá (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares...*, p. 213.

lice una selección de impresos de acuerdo a su interés de búsqueda y que enseguida pueda organizarlos de manera sencilla en un visor programado para ello.

De hecho, esta posibilidad ya se facilita en muy modesta medida como apuntaremos brevemente en el siguiente apartado, sin embargo, ante ello, resulta imprescindible recordar que las herramientas digitales y el actual acceso global a la información continúan levantando barreras, fragmentaciones y desacoples entre la población que las requiere o aprovecha. Estas iniquidades no difieren mucho de aquella “formación social fluida” con posibilidades desiguales, que antes citamos, mencionadas por Bonilla Reyna, con respecto a los lectores de Vanegas Arroyo. Factores como asimetrías generacionales y socioeconómicas inciden en las competencias requeridas para el uso de herramientas digitales en actualización continúa, tanto entre sujetos como en comunidades variadas en México.²⁴

Las futuras actualizaciones a este mapa interactivo seguirán exigiéndonos visitar las distintas formas con las que se aprehenden los impresos populares por sus textos y como objetos, dado lo que supone pensar su integración con las nuevas formas de lectura que pueden ofrecer los archivos, repositorios, museos y bibliotecas digitales. Además de enriquecer las relaciones de estos objetos con el devenir de su historia, su paso por el territorio y la valoración de su estatus como parte de la literatura de un pueblo al que hay escuchar y devolver los impresos. Por ello, la

²⁴ Barbara Göbel y Gloria Chicote, “Transiciones inciertas: una introducción”, en: B. Göbel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, p. 13.

colección que trabajamos se comprende menos como un mero resguardo digital del objeto que como una respuesta al anecdotario emocional de la familia y herederos de Vanegas Arroyo, quienes, abriéndonos ya desde hace años las puertas de la última ubicación de su imprenta, compartieron su deseo de congelar —así fuera digitalmente— el deterioro que, durante décadas, y pese al esfuerzo que dedicaron para conservarlas, experimentaron las publicaciones como consecuencia de un mal resguardo físico.

Un mapa, tres visores cartográficos

En aras de lograr mayor claridad, hasta el momento nos hemos referido al recurso que ofrecemos indistintamente como *mapa* o como *visor* cartográfico, denominándolo *mapa* o *visor* “Vanegas Arroyo”, pero ahora es necesario precisar que técnicamente —y como lo hemos avanzado en alguna medida—, nuestra labor consiste en conformar y adecuar un archivo KML (con datos de georeferencia para una muestra de 152 hojas volantes del editor) que puede alimentar y desplegarse en tres visores cartográficos de Google.

Este archivo KML integra información descriptiva sobre cada uno de tales impresos: su *incipit*, la categoría temática propia a su contenido (desastres, crímenes, divertimentos, etc.), un enlace web hacia la digitalización del folio, donde se encuentra la mención geográfica en el texto, otro enlace hacia su ficha bibliográfica, una declaración sobre la clase de impreso “hoja volante” (actualmente no trabajamos con cuadernillos, libros o librillos, pero en un futuro podría darse el caso), una imagen en miniatu-

ra para cada hoja y, ocasionalmente, notas sobre la precisión de la ubicación que ofrecimos a la mención geográfica, además de enlaces hacia distintas ediciones de un mismo impreso (imagen 6).

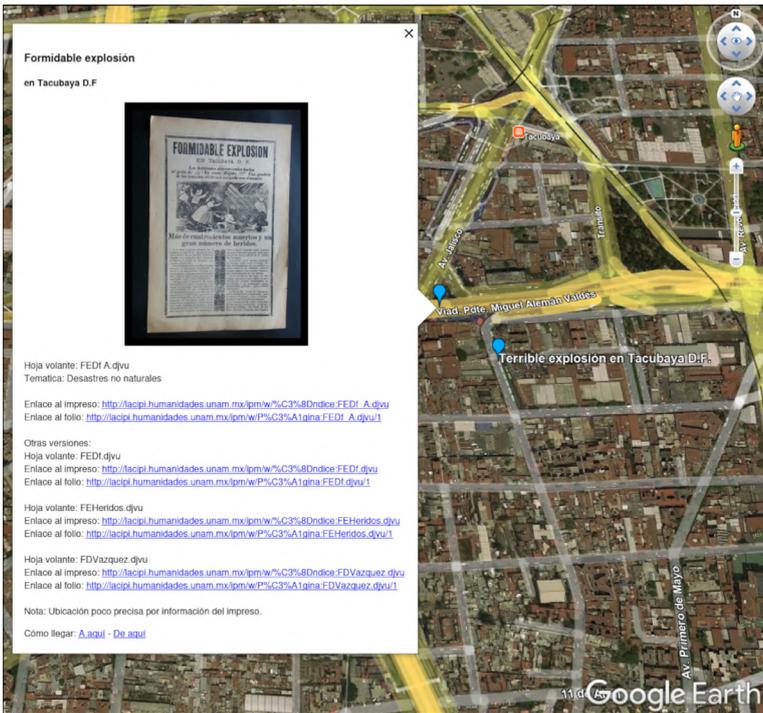


Imagen 6

Vista de la ficha informativa para *Formidable explosión en Tacubaya D.F.*, hoja volante con varias ediciones, desplegada desde el visor cartográfico de *Google Earth Pro* para PC, alimentado con el archivo KML.

Fuente: repositorio del LACIPI.

El archivo KML del mapa “Vanegas Arroyo” puede desplegarse alimentando la herramienta con la que fue conformado: *Google Earth Pro* para PC. Igualmente se puede

utilizar la versión web del mismo software que se ofrece a manera de servicio *on-line* de libre uso en internet²⁵ y, como tercera opción, también es posible cargar y visualizar el archivo a través de *Google My Maps*, servicio en línea más popular, al que todo usuario con una cuenta de Google tiene acceso para generar, cargar, editar y compartir mapas personales o de empresa, como publicación abierta o privada (imagen 7).

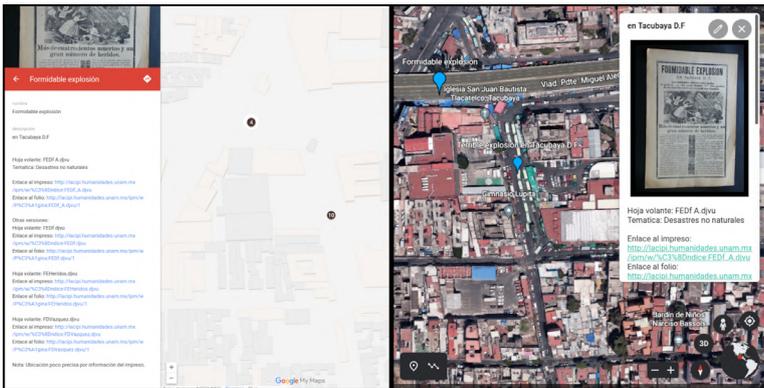


Imagen 7

Vista de la ficha informativa para la hoja volante *Formidable explosión en Tacubaya D.F.*, desplegada desde el visor cartográfico de *Google My Maps* [izq.] y el de *Google Earth Pro* página web [der.].

Fuente: repositorio del LACIPI.

Cada uno de estos tres visores cartográficos facilitados por Google supone pros y contras con respecto a cómo se

²⁵ Actualmente, *Google Earth Pro* también se ofrece como descarga gratuita en una versión para teléfonos móviles que aún no hemos probado, al tiempo en que su versión Web es plenamente funcional, pero aún se presenta con la leyenda de "experimental", en: <<https://www.google.com/earth/versions/>>.

despliega la información del KML “Vanegas Arroyo”. La versión *Desktop* de *Google Earth Pro*, con la que fue creado el archivo, ofrece la vista más completa de las fichas informativas, pero exige ser instalado en la computadora del usuario. Además, requiere que este último se familiarice con un entorno que le ofrece muchas posibilidades de edición, visualización y consulta, así como descargar el archivo KML desde el sitio web del LACIPI, y alimentar con éste la interfaz. La versión para sitio web incluso facilita una vista compacta de las fichas informativas en una interfaz menos técnica y más amable a la vista, pero al cargar el KML generado en la versión de escritorio revela algo del código con el que se le da formato al texto, como, por ejemplo, solicitudes para saltos de línea o declaración de títulos.

Por su parte, el visor de *Google My Maps* es el más equilibrado tras cargar el KML, pues no revela el código de formato, sino que despliega las fichas informativas para los impresos en modo extendido y facilita compartir y publicar el mapa incrustándolo en páginas web. Sin embargo, recorta las miniaturas de las imágenes que representan a las hojas volantes (exigiendo hacer clic sobre ellas para mostrarlas completas). También existe un inconveniente mayor: sólo puede alimentarse con archivos KML ligeros, con pocos puntos de referentes geográficos, y no soporta el archivo de 152, lo cual exige dividirlo.

Ante tales condiciones, consideramos que la opción de visualización óptima para este KML sería *Google Earth Pro* en su versión de escritorio, pero reconocemos que, dadas las asimetrías en competencias técnicas de los potenciales interesados en el mapa “Vanegas Arroyo”, instalar este software y familiarizarse con su uso puede suponer

una leve curva de aprendizaje que no todo interesado estaría dispuesto a superar. Por esta razón ofrecemos una versión de consulta directa, incrustada en el sitio web de LACIPI, recurriendo a las facilidades que ofrece el servicio de *Google My Maps*. Esto requirió dividir el KML en dos versiones más ligeras: una exclusiva para desplegar las hojas volantes noticiosas y otra para las no noticiosas, ambas con todas sus correspondientes subcategorías temáticas.²⁶

Empero, en atención a los interesados dispuestos a salvar la curva de aprendizaje o ya familiarizados con el uso de *Google Earth Pro*, el LACIPI ofrece la descarga del archivo KML sin candado o restricción alguna. Esto permite que todo usuario en potencia vaya más allá de la consulta, e incluso es posible que edite el KML en su computadora personal, servirse del archivo como modelo para producir otros o lo adecue a sus propósitos, facilitando con ello que los interesados generen mapas propios, agregando geolocalizaciones para otros impresos que les sean más pertinentes a sus investigaciones y acaso eliminando las ubicaciones propuestas por nosotros. De este modo, el usuario puede seguir su propio proceso de aprehensión del impreso vinculándolo al territorio mediante acciones como duplicar las fichas informativas sobre cada impreso para editar el duplicado, reconfigurar el índice temático o modificar las opciones de visualización cartográfica.

En suma, distinguiendo al archivo KML de los visores que lo despliegan, reconocemos que el interesado en

²⁶ Los visores de *Google My Maps* para el KML "Vanegas Arroyo" pueden consultarse en el sitio web del LACIPI, en la sección de "Consulta" en el apartado "Mapas", en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/jipm/w/Consulta:Mapas>>.

la consulta de la información cargada en el archivo debe acomodarse a las condiciones de visualización que cada visor propone, ya que estas condiciones están sujetas a las especificaciones tecnológicas y a las funcionalidades de localización ofrecidas por Google.

Consideraciones hacia un visor cartográfico propio

Más allá de plantearnos una próxima edición del archivo KML, cuya información representa el mapa “Vanegas Arroyo”, nuestra actual dependencia de los visores cartográficos de Google nos motiva a programar un visor propio, realizado en el seno del LACIPI, que en su diseño pueda desplegar el mapa a plena conformidad con la propuesta de consulta que deseamos para los impresos seleccionados.

Si bien con un visor propio podríamos independizarnos de las condiciones de lectura y visualización que impone Google, difícilmente podríamos desentendernos por completo de la tecnología geocartográfica que ofrece dicha empresa, al menos no sin sujetarnos a la que ofrezca un equivalente, como Microsoft, con los servicios de su plataforma *Bing Maps*, en caso de no preferir explorar opciones libres, como las del proyecto *OpenStreetMap*. Esto se debe a que mapas y cartografía exigen utilizarse dando crédito a su autoría y a la gestión de la misma, no obstante que la fuente de sus datos e imágenes (incluso satelitales) sea de dominio libre o privado, al tiempo en que las interfaces digitales para señalar puntos, trayectorias, mensajes informativos y/o multimedia sobre tales mapas, guardan también derechos de autor.

En consecuencia, la independencia que buscamos en el LACIPI se limitaría a diseñar un visor que nos permita cruzar dos actividades imprescindibles: recuperar mapas ilustrados o fotográficos desde servicios como los gestionados por las empresas antes mencionadas, sirviéndonos de sus interfaces para geolocalizar los impresos populares, e integrar a dichos mapas el contenido producido propiamente por el LACIPI; es decir, las imágenes digitales de los impresos, sus datos bibliográficos y la presentación de su correlación geográfica con criterios literarios.

Un visor propio diseñado en tales condiciones salvaría la complicación que ahora nos obliga a editar versiones distintas de un mismo KML dedicadas a cada visor ajeno, procurando que la información se despliegue de manera amable para el usuario y que las indicaciones para operar y acceder al visor sean lo más claras posibles, a fin de ofrecer una experiencia óptima de consulta.

No obstante, dado que hasta el momento nos hemos limitado conformar un KML utilizando herramientas ajenas, con las que el archivo puede ser consultado y modificado, nuestro interés por acometer la tarea de programar un visor propio no sólo nos exigirá como equipo una formación continua que nivele nuestras competencias digitales, documentando los procedimientos que adoptemos para establecer métodos que puedan transmitirse a nuevos miembros del equipo (quienes, en su momento, puedan reemplazarnos y darle continuidad a este trabajo), sino que también exigirá acompasar y vincular aún más las labores de nuestro equipo con las de todo LACIPI del que formamos parte.

Ya en el apartado “Antecedentes” compartimos cómo el trabajo continuo del LACIPI facilitó que la edición

2014 del mapa “Vanegas Arroyo” pudiera ser retomada por un equipo recién conformado, como es el nuestro, siendo que las discusiones acumuladas en torno al impreso popular entre otros equipos del LACIPI nutrieron la actualización de 2021. Como equipo responsable de la continuidad del mapa, por el sostén técnico de su base de datos y por el sitio web del proyecto, comprendemos que nos concierne nutrir en correspondencia a otros brazos del LACIPI con aportes que, más allá del terreno del impreso popular, auxiliien a reconocernos e involucrarnos en la comunidad académica de humanistas digitales.

En el apartado siguiente dejaremos breve constancia sobre una autoevaluación en la que integramos a otros equipos del LACIPI. Un ejercicio de reflexión para medir cómo es que el LACIPI percibe su entorno de trabajo y colaboración en términos de criterios propios a un proyecto de humanidades digitales que, por lo pronto, nos mueve a cerrar la sección presente, dando razón sobre la pertinencia de aproximarnos a tales criterios, guardando consonancia con el perfil de los estudios literarios que lleva a cabo el LACIPI en su digitalización de impresos populares.

A partir de lo que hemos señalado sobre la conformación del archivo KML “Vanegas Arroyo” y los visores cartográficos que nos permiten desplegar su información sobre un mapa entendemos que, de acuerdo con las reflexiones de Barbara Göbel y Gloria Chicote, la integración y la adaptación de lo analógico a lo digital no es un proceso lineal ni se trata de una sustitución completa, sino de una convivencia entre distintas materialidades que implica tanto recursos y procesos concretos como

problemas y soluciones específicas.²⁷ En la introducción al libro *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, las editoras del mismo abordan, entre los conceptos centrales de su investigación, al objeto cultural y científico que pasa por una transformación digital, entendida ésta desde la semántica del objeto, como un contenedor, una entidad que evoca y acumula una multiplicidad de significados.²⁸ Esta noción del objeto-contenedor es análoga a otra de la informática en la ingeniería de software y el ámbito de la programación, que plantea que un objeto es una entidad que representa una abstracción de algo en el plano de la vida real y material, a partir de tres elementos fundamentales que expresan su transformación a lo digital: 1) métodos (la forma en que se comporta; es decir, las *funciones* que puede realizar el objeto según sus limitaciones); 2) eventos (las acciones que señalan la interacción según las *condiciones* en que el objeto puede disparar alguno de sus métodos), y 3) los atributos (las *características* del objeto con las que se le puede identificar y clasificar de acuerdo a las especificaciones del programa).

Si bien este ejercicio de traducción y conexión entre sistemas como el de trabajar la noción de objeto entre las humanidades digitales y la informática, desde un enfoque transemiótico, podría parecer bastante obvio o inocente, resulta útil para nosotros tanto en lo teórico como en lo práctico. Al aplicar esta perspectiva a los impresos populares con los que trabajamos en el LACIPI, podemos proponer su *comportamiento* como objetos digitales en en-

²⁷ Barbara Göbel y Gloria Chicote, *op. cit.*, pp. 9-17.

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

tornos como el mapa “Vanegas Arroyo”, determinando cuáles deben ser las *condiciones* para que se comporten de tal modo y con qué *características* debemos identificarlos, por caso, para presentarlos como parte de una categorización adecuada en el visor cartográfico o dentro de una catalogación que facilite su consulta en la base de datos.

Ajuste al marco de las humanidades digitales

Al momento de conformar el equipo para retomar y actualizar el mapa “Vanegas Arroyo” en el año 2021, partimos de reconocer que no sólo nuestro equipo, sino todo el grupo de investigadores y colaboradores que compone el LACIPI dedica su labor a una iniciativa de Humanidades Digitales. Este autorreconocimiento implicó un ajuste de conciencia, de reflexividad en conformidad con la distinción que se establece entre una primera y una segunda ola de este tipo de proyectos, según el documento para su valoración, coordinado por María José Afanador Llach, de la Universidad de los Andes, para la consolidación de la primera Maestría en Humanidades Digitales en América Latina, la cual a su vez retoma experiencias del ámbito hispánico y anglosajón:

Una primera ola de proyectos de humanidades que han integrado la computación se ha caracterizado por análisis textuales (sistemas de clasificación, marcado y codificación), edición de hipertexto y construcción de bases de datos textuales. Otro impulso más reciente en el campo se ha movido más allá de lo textual haciendo énfasis en métodos gráficos y multimodales de producción, organización

y comunicación de conocimiento y en la construcción de herramientas, ambientes y plataformas para el trabajo colaborativo.²⁹

Con esto podría decirse que las discusiones en torno el mapa “Vanegas Arroyo” y sus visores cartográficos, por su énfasis gráfico en la comunicación del conocimiento sobre el impreso popular, terminaron de montar las acciones del LACIPI sobre esta segunda ola de proyectos en HD, lo cual reproduce y amplía el propósito inicial de Vanegas Arroyo.

Semejante percepción —de algún modo incompleta sobre nuestro obrar como humanistas digitales, sobre todo en los primeros años— se veía fortalecida en tiempos cuando las evaluaciones institucionales al proyecto ponderaban la producción de textos impresos y las actividades académicas como los únicos productos o resultados a calificar, perspectiva que invisibilizaba al repositorio de impresos digitales y su base de datos y recursos también creados por el LACIPI, obra original y producto de la investigación del proyecto, que, sin embargo, tan sólo se calificaban como servicios requeridos, equivalentes a la contratación de especialistas en diseño para la identidad gráfica del proyecto, la renta de espacio en un servidor web o la adquisición de un dominio en internet.

Los años transcurridos de 2009 a la fecha en el LACIPI, desde las primeras etapas cuando la digitalización de los materiales de la imprenta Vanegas Arroyo era primordial, hasta las propuestas actuales, que incluyen la con-

²⁹ María José Afanador Llach, *op. cit.*, p. 1.

formación de mapas cartográficos para su consulta o la activación sonora de los impresos,³⁰ pasando por los periodos de catalogación y conformación de su sitio web y base datos, integrando materiales de otros impresores y vinculándose de manera interinstitucional con otros repositorios e iniciativas similares, nos revelaron una reducción de la distancia entre las actividades técnicas y las académicas en la caracterización de nuestra labor.

En un primer momento los trabajos digitales del LACIPI (como la digitalización y la conformación de un repositorio de impresos) no se reconocían como parte de un proyecto de investigación. De acuerdo con Isabel Galina Russell:

Los proyectos de índole académica no podrían realizarse sin la labor de investigación de un especialista en su área. [...] La participación de un especialista en el tema, que además entienda las posibilidades técnicas de los lenguajes de marcado, por ejemplo, afectaría notoriamente el producto académico final, presentando y construyendo el producto digital basado en el contenido de las obras, y no solamente aspectos técnicos. [...] Aunque el producto es fruto de la co-

³⁰ Abordar la iniciativa dedicada a la activación sonora de impresos populares escapa al propósito del texto presente, pero conviene dejar nota sobre su comienzo a inicios de 2022, mediante un encuentro con el músico y poeta Federico Eisner Sagüés, que ya se gestiona a partir de la colaboración entre el LACIPI y el proyecto Poética Sonora Mx. Se buscó que el encuentro detonara propuestas ante la realización de un taller ese mismo año, en el contexto de las activaciones sonoras de textos populares, mismas que, contemplamos, amén de que lleguen a ser por sí mismas un ejercicio de comunicación alternativa para el conocimiento del texto popular impreso, y produjeron piezas sonoras consideradas para constituirse como objetos de transición digital: a conservar, catalogar, vincular hipertextualmente, etc. Dicho proyecto ya está en curso en 2023 con apoyo del LANMO, con una publicación que está próxima a salir en 2024.

laboración entre programadores, diseñadores y bibliotecarios, el tratamiento profundo desde la selección de los materiales, el método intelectual, las decisiones técnicas que deben realizarse, la forma del marcado en XML, responden a necesidades de investigación académica, que no pueden ser especificadas más que por un especialista en el tema. [...] En pocas palabras, un humanista digital.³¹

Con lo anterior, reconocemos que actualizar el mapa “Vanegas Arroyo” implica replantear la propia percepción de lo que significa ser un humanista digital y cuáles son nuestras labores en el proyecto. Esto nos permitiría revocar los sesgos con los que, durante años, habíamos modelado nuestros objetos digitales al interior del LACIPI, teniéndonos sólo como observadores de la comunidad y los estudios sobre las HD.

El camino que hemos proyectado contempla guardar muchos de los aportes con los que, desde el estudio de la literatura y el impreso popular, hemos trabajado en la transición digital de estos materiales, y nos exige tender puentes entre los criterios de publicación, la catalogación y el marcaje propios hacia estándares que iremos adoptando a discreción, sobre todo en atención a compartir datos con la comunidad. Esto supondrá revisar cuán óptimas con respecto a tales criterios son las plataformas que hemos utilizado para la gestión del sitio web, el repositorio de impresos, su base de datos y los proyectos dependientes, como el mapa “Vanegas Arroyo”; mismas que hemos trabajado por más de una década adecuándolas

³¹ Isabel Galina Russell, “La evaluación de los recursos digitales para las humanidades”, p. 124.

a nuestros propósitos, considerando que una migración hacia el uso de otras herramientas de mayor adopción entre la comunidad de HD podría alterar algo tan frágil y a la vez esencial como las URLs vinculadas, aproximadamente, a unos tres mil impresos digitalizados de entre los cuales no pocos ya han sido citados.

Ante semejante perspectiva, una autoevaluación fue el primer paso consecuente con la intención de adecuar nuestras labores y objetos digitales hacia los criterios de las HD. Para tal efecto recurrimos a la “Guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos de Humanidades Digitales”, cuya *checklist* nos facilitó una lista de preguntas que nuestro equipo compartió para su respuesta con todo el grupo de colaboradores del LACIPI.³²

Poca utilidad tendría ocupar espacio ahora en referir todas las preguntas más las respuestas y comentarios internos que se derivaron del ejercicio. Pero basta recordar que la Guía no es una mera lista de verificación con la que se deba cotejar o calificar punto tras punto el cumplimiento a un paradigma de publicación digital. Su *checklist* más bien se ofrece como un apéndice a una buena descripción de lineamientos clave, tan útiles para comités de evaluación externos a proyectos de HD como valiosos para “orientar a los creadores de recursos digitales a los distintos elementos que deben incluir sus recursos con el objetivo de incrementar la calidad editorial de sus

³² Adriana Álvarez Sánchez *et al.*, “Guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos de Humanidades Digitales”, en: <<http://www.humanidadesdigitales.net/guia-de-buenas-practicas-para-la-elaboracion-y-evaluacion-de-proyectos-de-humanidades-digitales-y-checklist/>>.

proyectos”, siendo este último eje el que adoptamos para el LACIPI.³³

Por otro lado, fuera de consideraciones de mayor calado, la autoevaluación nos ha motivado a enriquecer y modificar a la brevedad apartados propios al mapa “Vanegas Arroyo” y del sitio web para visibilizar el trabajo editorial que los sustenta. Esto se debe a que entre las preguntas de la *checklist*, y habiendo ofrecido como tercera opción de respuesta la opción “no lo sé”, bajo el rubro de aspectos técnico-académicos, llamó nuestra atención que 60 % del grupo respondiera así a la pregunta: “¿Está enunciado el mecanismo académico de validación (por ejemplo, comité editorial, proceso de arbitraje, revisión de pares, consejo interdisciplinario o algún otro mecanismo de control de calidad)?”; mientras que el 40 % restante respondió que no se enunciaba tal mecanismo, como de hecho es el caso.

Ambas respuestas contrastan con los sólidos procesos interinstitucionales o internos al LACIPI con los que se arbitra la redacción y edición de textos académicos como el presente. No obstante, la generación controlada de objetos digitales —tales como el sitio web del proyecto, la base de datos para el repositorio de impresos y el mapa “Vanegas Arroyo”— no sólo se evidencia con el mero hecho de su sostén y actualización en internet, ni tampoco con la mención de sus creadores y gestores, sino también con el uso que le dan los usuarios, ya sea para los propósitos originales del proyecto o para los propuestos por los mismos usuarios.

³³ *Ibid.*, p. 1.

Conclusión

Retomando el *Documento de recomendaciones* de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas de España al que se hizo referencia en la introducción, otra de las recomendaciones generales para el reconocimiento de la investigación en el ámbito de las humanidades digitales promueve replantear la prevalencia de los criterios tradicionales con los que suele evaluarse la autoría de proyectos, señalando que se debe contemplar al menos una valoración equilibrada de la autoría compartida, sobre todo considerando que en este tipo de proyectos los perfiles técnicos y académicos llegan a fusionarse en los propios participantes de forma interdisciplinar:

Hay que tener en cuenta que, en muchos casos, estos trabajos representan el resultado de un proceso intelectual y crítico compartido, sustancialmente interdisciplinar, que ha de asumirse como un todo unitario, cohesionado y coherente, y no como una suma de partes autónomas; que en la evaluación de los proyectos se tenga en cuenta y se reconozcan las diversas aportaciones que cada participante haya realizado según las distintas fases del proyecto (conceptualización, diseño, implementación tecnológica, desarrollo de contenidos, documentación digital, ejecución, etc.).³⁴

Objetos digitales como el mapa “Vanegas Arroyo”, el sitio web, el repositorio de consulta para impresos popula-

³⁴ Nuria Rodríguez Ortega, “Tipos de trabajos, resultados y proyectos digitales”, en: *Documento de recomendaciones para la evaluación y reconocimiento de la investigación llevada a cabo en el ámbito de las humanidades digitales*, p. 3.

res y la base de datos del LACIPI han sido modelados bajo semejante cohesión de autoría compartida desde 2009. Así, en última instancia, la edición a 2021 que actualiza el archivo KML y el mapa “Vanegas Arroyo” para desplegarlo en los visores cartográficos de Google, geolocalizando hojas volantes del impresor poblano con referencias a ubicaciones en sus textos, es una labor editorial que, si se quiere, podría atribuirse a un sólo autor y humanista digital: el LACIPI, un solo proceso compartido, mayor a la suma del crédito y evaluación que merece cada uno de sus miembros, en tanto que la fusión intelectual y crítica de sus aportaciones es lo que constituye al objeto digital en su transformación.

Referencias

- AFANADOR Llach, María José (2021). “Valoración y clasificación de proyectos de Humanidades Digitales”. Bogotá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), pp. 01-03, en: <https://facartes.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/val_clasifi_proyectos_HD.pdf>. Consultado el 18 de febrero de 2022.
- ÁLVAREZ Sánchez, Adriana *et al.* (mayo de 2020). “Guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos de Humanidades Digitales”, 2a versión, en: <<http://www.humanidadesdigitales.net/guia-de-buenas-practicas-para-la-elaboracion-y-evaluacion-de-proyectos-de-humanidades-digitales-y-checklist/>>. Consultado el 23 de julio de 2023.
- Bain News Service y Flickr Common Projects (2009). [Imagen]. “Palacio de Justicia del Ramo Penal, México City”, en: *Library of Congress*, ed. George Grantham Bain Collection,

- en: <<https://www.loc.gov/pictures/item/2014692510>>. Consultado el 18 de febrero de 2022.
- BONILLA Reyna, Helia Emma (2005). “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, en: Belén Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), t. II, pp. 415-436.
- CASTRO Pérez, Briseida (2015). *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- CASTRO Pérez, Briseida; Rafael González Bolívar y Mariana Masera (2013). “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. XIII-2, pp. 491-503.
- DÍAZ Frenne, Jadiel y Ángel Cedeño Vanegas (2017). *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. México: El Colegio de México.
- GÁMIR, Agustín (2019). “El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos”, *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias*, núm. 01-02, en: <<https://revistas.ub.edu/index.php/b3w/article/view/28482/29562>>. Consultado el 30 de enero de 2022.
- GALINA Russell, Isabel (2016). “La evaluación de los recursos digitales para las humanidades”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 25, pp. 121-136.
- GÖBEL, Barbara y Gloria B. Chicote (2017). “Transiciones inciertas: una introducción”, en: Barbara Göbel y Gloria B. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 9-18.

- GÓMEZ Mutio, Ana Rosa (2017). “Las mujeres como receptoras de los cuadernillos de medicina de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, pp. 88-104.
- GREGORY, Ian. N. y Alistair Geddes (2014). “Broadening technology: Applying GIS to new sources and disciplines”, en: *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (s. f.). “Hoja volante”, en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Hoja_volante>. Consultado el 31 de enero de 2022.
- Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (s. f.) “Impresos populares mexicanos (1880-1917)”, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/IP-Mexicanos_1880-1917_Rescate_documental_y_edici3n_cr3tica>. Consultado el 30 de enero de 2022.
- LÓPEZ Torres, Danira (2017). “*El Imparcial*, fuente noticiosa de cr3menes en hojas volantes de Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, pp. 213-214.
- MASERA, Mariana *et al.* (2017). “Entre la tradici3n y la innovaci3n. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en: Mariana Masera (coord.), *Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. M3xico: Universidad Nacional Aut3noma de M3xico (UNAM), pp. 25-106.
- MONROY S3nchez, Grecia (2021). “Las diferentes ubicaciones de la imprenta del editor Antonio Vanegas Arroyo”,

en *Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos*, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Mapa_VArroyo>. Consultado el 6 de febrero de 2022.

_____. (2022). “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 25-54.

RODRÍGUEZ Ortega, Nuria (2015). “Tipos de trabajos, resultados y proyectos digitales”, en: *Documento de recomendaciones para la evaluación y reconocimiento de la investigación llevada a cabo en el ámbito de las humanidades digitales*. Humanidades Digitales Hispánicas.

RUMSEY, David (s. f.). “Rumsey historical maps”, en: *David Rumsey Map Collection*, en: <<https://www.davidrumsey.com/view/google-maps>>. Consultado el 22 de febrero de 2022.

SMITHIES, James (2017). “The challenge of digital humanities”, en: *The Digital Humanities and the Digital Modern*. Londres: Palgrave MacMillan, pp. 1-15.

UNAM-Reino Unido (24 de marzo de 2021). *Día 1: Orality: Memory and Resonance*, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6lV-Sq6wuA>>. Consultado el 23 de julio de 2023.

Repositorios

Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. Mariana Masera, directora, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados

El fusilamiento de Jesús Negrete (á) “El tigre de Santa Julia” el 22 de diciembre de 1910, a las 6 y 25 de la mañana en el patio del jardín de la cárcel de Belem (1910). México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFBelem_A.djvu>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

El fusilamiento de Rosalío Millán en el interior de la cárcel de Belén (1906). México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFMomentos.djvu>>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

Horrible crimen cometido por Juan Riesca que asesinó a su padre el día 1º de enero del presente año en la ciudad de Monterrey (s. f.). México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HCMonterrey.djvu>>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad (1911). México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TTCiudad_A.djvu>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

Formidable explosión en Tacubaya D.F. (s. f.). México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FEDf_A.djvu>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

Repositorio Nacional de Materiales Orales. Disponible en: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/mapa.php>>.

“Mapa Sonoro de México” (s. f.), en: <<https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>>. Consultado el 18 de febrero de 2022.

**ORALIDADES CONTEMPORÁNEAS:
SONIDO, AUDICIÓN Y MEMORIA EN EL
HORIZONTE DE LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS**

LEER CON LOS OÍDOS.
LAZOS ENTRE LA AUDIOLECTURA,
LOS AUDIOLIBROS Y LA MEMORIA

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz

IIBI, UNAM

Introducción

Este capítulo tiene como objetivo formular una reflexión crítica en torno a los lazos que vinculan la memoria, la audiolectura y los audiolibros. La disertación inicia con la percepción auditiva y el desarrollo de una memoria ecoica y cómo esta habilidad se constituyó en una importante formadora de conocimiento en prácticas culturales y civilizatorias que nos remontan a la era clásica. En esta disertación se puede rastrear la relación de la lectura y la oralidad, que a su vez ha pasado por distintas etapas a lo largo de la historia en Occidente (de la lectura en voz alta a la lectura en voz baja y de ahí a la lectura silente), evidenciando una transformación en la relación que se tenía con el soporte escrito e incluso con la imagen. Se muestra en este recorrido el relevo tecnológico, desde el siglo xx con la irrupción de medios como la radio y la proliferación de soportes de grabación, donde ha sido posible fijar el sonido, hasta llegar al siglo xxi, donde se identifican como parte del trayecto diversos dispositivos que sirvieron a la memoria sonora y modificaron también la idea de la lectura y de la escucha.

Este vertiginoso relevo de medios tecnológicos, que derivó en la denominada “era audible”, de alguna manera, se aproxima, aunque de forma distinta, a las prácticas

orales, entre ellas al resurgimiento de la audiolectura, a partir del uso de la tecnología digital y de la irrupción de los audiolibros digitales.

Memoria ecoica

El neurólogo hindú Ramachandra, en una conversación con John Colapinto, señaló que la comprensión y la producción del lenguaje evolucionaron con la audición hace ciento cincuenta mil años, en contraste con la escritura, que tiene entre cinco mil y siete mil años. Por lo tanto, es posible que escuchar y hablar sean habilidades más espontáneas, comprensibles y estén más vinculadas a los centros emocionales del cerebro que la lectura.¹ Esta afirmación sirve como punto de partida para atraer la atención en torno a la importancia que tiene el sentido de la escucha en la evolución del lenguaje, la comunicación y en la creación de la memoria ecoica.

La memoria es la capacidad mental mediante la cual una persona registra, conserva y evoca experiencias, ideas, emociones y sentimientos. Es decir, es la facultad psíquica para retener y recordar el pasado.² La memoria auditiva, fonológica o ecoica es una de las formas de la memoria sensorial. El término “memoria ecoica” fue acuñado por el psicólogo Ulric Gustav Neisser, para quien la memoria reconstruye los hechos y no es una mera fotografía que se recuerda. Este tipo de memoria se define como

¹ John Colapinto, “The Pleasures of Being Read”, en: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-pleasures-of-being-read-to>>.

² RAE, “Memoria”, en: <<https://dle.rae.es/memoria>>.

la capacidad de almacenar y retener información auditiva a corto plazo, de uno y hasta veinte segundos, en ausencia de interferencias. El tiempo de retención de un estímulo sonoro es mayor al que proporciona la memoria visual.

En este trabajo se recupera la noción de memoria ecoica, pero no desde la perspectiva neurofisiológica, más bien se utiliza para aludir a la naturaleza sonora a través de la cual escuchamos, creamos y guardamos sonidos. De forma análoga también la sociedad crea, protege y escucha los sonidos que decide resguardar como parte de su memoria colectiva. De hecho, el concepto de memoria sonora se utiliza en el ámbito de la documentación, la bibliotecología y la archivología para denominar a las colecciones sonoras que se resguardan en los archivos, bibliotecas, centros de documentación, entre otras instituciones. Forman parte de las colecciones los programas de radio, la música, el paisaje sonoro, el arte sonoro, entre otro tipo de contenidos. También se emplea el término como categoría que agrupa a fonotecas, archivos sonoros, centros de documentación sonora y aquellas instituciones cuya misión y visión se centran en la preservación de esta forma de patrimonio.

El sonido es entonces el común denominador en la memoria individual y social. En ambos casos, el deseo de preservar y recordar se asienta en la capacidad para oír, escuchar y comunicar mediante el habla ideas y pensamientos.

El oído

El primer sentido por el que conocemos el mundo es el oído. Sabemos que el feto, desde dentro del vientre materno, percibe los sonidos. Esta forma de escucha suba-

cuática, que en el momento del nacimiento se tornará aérea, constituye el primer indicio de nuestra naturaleza sonora.³

Además de la capacidad de escuchar y crear sonoridades, guardamos en nuestra memoria individual sonidos que nos remiten a nuestra historia, que dan cuenta de los pasajes más brillantes y oscuros de nuestra vida. Es decir, formamos nuestra memoria sonora desde los primeros años de vida y hasta antes de morir, con los sonidos de nuestro entorno.⁴

Oír es la capacidad fisiológica de percibir los sonidos mediante el oído, en tanto que la escucha alude a prestar atención y tomar conciencia de lo oído; dicho de otra forma, escuchar apunta a dotar de significado a lo audible.

La facultad innata de oír y el proceso intelectual y creativo que desencadena la escucha, se estimula o inhibe de acuerdo con las prácticas individuales, sociales y culturales. Podemos considerar que cada persona percibe un contenido sonoro de forma diferente. La memoria ecoica se reconstruye y enriquece, y, de alguna manera, acopia y resignifica los sonidos que dan cuenta de la identidad y la historia personal.

La escucha, en tanto que proceso intelectual a mediante el cual se cobra conciencia de lo oído, decanta en la creación de imágenes sonoras y de pensamientos, y es el principio del conocimiento a partir del sonido.

³ Michel Chion, *El sonido. Música, cine, literatura*.

⁴ Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *Preservación digital sustentable de archivos sonoros*, p. 4, en: <<https://doi.org/10.22201/iibi.9786070284144e.2016>>.

De hecho, la narración oral fue la forma más antigua de transmisión de conocimiento. En la Grecia antigua la tradición oral fue la vía por la cual se divulgó el saber y se narraron las epopeyas de los héroes que morían en batallas. Por tanto, el oído ocupó un lugar preponderante frente al ojo en la construcción y distribución del saber. En este sentido cabe recordar también cómo algunos filósofos griegos dictaron sus lecciones de manera acusmática, que en griego es ακουσμα (akousma) y se refiere a un método de enseñanza de Pitágoras. El filósofo y matemático griego colocaba una cortina para que sus alumnos no lo pudieran ver y sólo escucharan sus clases. Pretendía que los estudiantes se concentraran en sus palabras y no se distrajeran con estímulos visuales. Pitágoras “[...] colocaba a sus estudiantes dependiendo de su nivel de conocimiento. Por un lado, se situaban los Mathematikoi (se les llamaba *conocedores*, a quienes Pitágoras comunicaba los conocimientos científicos), y por otro colocaba a los Akusmatikoi (los *oidores*, a quienes Pitágoras les hacía participar en sus conocimientos, creencias y ritos, sin exigirles una preparación previa)”⁵.

Este procedimiento, que puede ser considerado como una primera práctica didáctica sonora, profundiza en la percepción de la escucha al limitar los estímulos visuales y generar en los escuchas ideas e imágenes sonoras. El principio de la acusmática captaba, pues, la atención de los escuchas que no veían el origen de los sonidos, y esto provocaba la creación de ideas y pensamientos, al mismo tiempo que detonaba la imaginación.

⁵ Oihane Iragüen Zabala, “Entre sonido y sentido: acusmática y *blackboxing*”, pp. 141-60, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7440254>>.

En otro sentido, la narración oral y la escucha social de las epopeyas de los héroes en la Grecia clásica forman parte de las culturas en las que prevalece la lectura a partir de estímulos sonoros. La escritura se forjó, por tanto, en culturas basadas en la tradición oral que aseguraba su permanencia a través de la voz, la repetición y la memoria.

[...] parece inevitable pensar que los primeros lectores griegos practicaron la lectura en voz alta. Porque en una cultura que valoraba la palabra hablada hasta el punto en que lo hacían los griegos, la escritura no tenía más interés que en la medida en que apuntaba a una lectura oral.⁶

La primera forma de lectura fue oral y privilegió la escucha sobre la visión, lo que significa que la audiolectura precedió a la lectura. Así, el principio de la lectura, de acuerdo con Svenbro, fue la escucha de la voz de quien lee.⁷

La voz le confiere sentido al texto. El lector es el instrumento a partir del cual se realiza la lectura. Es posible, entonces que los lectores fueron primero oyentes que, guiados por la intuición de la fuerza expresiva y emotiva de la voz, leyeron con emotividad.

La lectura también está asociada con el poder. Los arcontes, gobernantes en la Grecia clásica, no leían, escuchaban. Ellos detentaban el poder y el conocimiento, y por ello protegían —en templos y palacios— los docu-

⁶ Jesper Svenbro, "La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa", en: G. Cavallo y R. Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 70.

⁷ *Idem.*

mentos de la polis en el *Arkheion* (el archivo), que se relaciona desde entonces con la protección de conocimiento y con la vinculación del saber con el poder. El archivo fue el lugar donde los gobernantes custodiaban los documentos. El saber era leído para ser escuchado.

A partir del siglo V a. C., y sobre todo en la época helénística, la cultura griega conoció la lectura individual, pero ésta, las más de las veces, se realizaba en voz alta. También en la Roma antigua los textos eran leídos oralmente, recitados de memoria o cantados; su público era un público de oyentes, un auditorio.⁸

La lectura en silencio

En el siglo VII quienes aspiraban a ser lectores en la iglesia debían ser versados en los libros y conocer a fondo el significado de las palabras para dominar y comprender entonces la técnica de la expresión oral (*vim pronuntiationis*) con la mente y el sentimiento. Así, el principiante debía leer en voz alta para que el maestro lo pudiera asesorar. La lectura en voz alta o en voz baja —*sotto voce*— tenía como propósito ejercitar la memoria auditiva y la meditación. No obstante, esta modalidad de lectura poco a poco quedó en desuso, abriendo paso a la lectura individual y en silencio, la cual se generalizó en la Edad Media, y se asocia a la invención de la imprenta, la creación de las primeras colecciones y el surgimiento de las bibliotecas.⁹

⁸ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, p. 16.

⁹ Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

La función de la escritura y en particular la del libro fue la conservación del texto. Sin el arte de la lectura en voz alta, el texto estaba destinado a ser una secuencia de garabatos incomprensibles y la lectura era dirigida a quienes sabían leer, es decir, a quienes podían decodificar el lenguaje. La lectura en silencio comenzó a tener como propósito el estudio del texto para comprenderlo.

Se estima que del siglo VI al IX se impuso la lectura en silencio como una práctica individual para no molestar a los demás.¹⁰ Se estableció como máxima que el lector en silencio aprende más cuando no escucha su voz. Así, el ojo y la visión se impusieron sobre la escucha. A partir de entonces, las letras dejaron de ser consideradas como símbolos de los sonidos y de las cosas que pensamos. Las letras, sin sonidos, fueron símbolos para ser transmitidos en silencio.

El paso de la lectura en voz alta a la lectura en silencio se produjo, de acuerdo con Margit Frenk, a lo largo de varios siglos. Durante mucho tiempo convivieron estas modalidades de lectura. Frenk documenta cómo mientras en Alemania en el siglo XVIII ya no era común leer en voz alta, en Inglaterra y Francia en el siglo XIX hay testimonios de lectura oral.¹¹ La lectura silenciosa se cimentó en la observación visual de la secuencia gráfica que le *hablaba* a los ojos,¹² aunque la oralidad nunca fue totalmente erradicada. Leer es, en cierto sentido, convertir un texto en sonidos que se imaginan o escuchan un texto.¹³

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Margit Frenk, *op. cit.*

¹² Jesper Svenbro, *op. cit.*

¹³ Margit Frenk, *op. cit.*

La impronta de la imagen

El tránsito de la comunicación oral a la palabra escrita es reconocido como el principio de la formación de las civilizaciones. “Hasta que los textos escritos son reproducidos a mano por amanuenses, no se podrá hablar aún del hombre que lee. Leer y tener algo que leer fue hasta finales del siglo xv un privilegio de poquísimos doctos”.¹⁴

Los primeros ejemplares que se editaron fueron leídos sólo por algunas personas. En los siglos xviii y xix, con la llegada de los periódicos,¹⁵ la lectura fue una práctica al alcance de un mayor número de personas, aunque se han documentado prácticas de lectura de periódicos. Es así que en el mundo de habla hasta entrado el siglo xix, la lectura en voz alta continuó siendo una práctica cotidiana.¹⁶

Con la invención del telégrafo y del teléfono las distancias se acortaron e inició la era de las comunicaciones. Además de los libros escritos, las personas dispusieron de otros medios y modalidades de transmisión de información y conocimiento.

La radio fue, en las primeras décadas del siglo xx, el medio que desafió las distancias y empleó la voz, elemento fundamental de la naturaleza sonora del ser humano. Con ello, la radio significó un retorno a la oralidad. La radio es un medio que aproxima a la gente. Cuando escuchas no estás solo, hay alguien que te habla al oído. El principio acusmático de este medio no sólo comunica

¹⁴ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, p. 25.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Margit Frenk, *op. cit.*

información, sino que provoca emociones y sensaciones en su audiencia. Además, “mientras que un libro debía ser impreso y comprado por cada uno de los lectores, una sola emisión de radio podía llegar a un gran volumen de personas de forma fácil y barata”.¹⁷

Hasta mediados del siglo pasado los libros, los periódicos, el teléfono y la radio fueron los medios portadores de información y de conocimiento. A partir de la mitad de la centuria pasada apareció la televisión para llevar imágenes en movimiento desde cualquier lugar y distancia: “Y en la televisión el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la imagen, comenta la imagen”.¹⁸ Para el televidente las imágenes adquieren mayor relevancia que las palabras, es un vidente más que un hombre simbólico. Aun cuando en un contenido televisivo se escucha, la imagen es el componente fundamental del lenguaje audiovisual. Giovanni Sartori, por ende, advirtió cómo la preeminencia de la imagen televisiva forjaba generaciones de *homo videns*, personas habituadas a ver televisión, cuyo pensamiento e imaginario se forjó con este medio. Por ejemplo, observó la inminente presencia de la televisión y su influencia en la formación de los niños.

Otra perspectiva crítica relacionada con la preeminencia de la imagen la formuló Murray Schafer.¹⁹ El investigador canadiense conminó a preguntarse si el sentido de

¹⁷ Ema Rodero, “El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad”, en: *Tendencias digitales para la cultura. Focus: el lector en la era digital*, p. 83.

¹⁸ Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ Murray Schafer, “El mundo del sonido. Los sonidos del mundo”.

la vista es la principal vía para la adquisición de conocimiento. Arguyó cómo en la sociedad del siglo pasado era evidente la preeminencia del ojo como medio para la adquisición de conocimiento en el proceso de alfabetización.

En la actualidad la televisión es un medio en desuso debido a la proliferación de plataformas que ofrecen contenidos audiovisuales —series, películas, documentales, entre otros— sin interrupciones ni cortes comerciales. Estas plataformas ofrecen servicios *on demand* que pueden ser vistos cuando las personas así lo deciden. Además del consumo de contenidos audiovisuales a través de las plataformas, se advierten hábitos sociales entre los que destacan el uso de videojuegos y redes sociales que influyen en la formación de niños y jóvenes, porque más allá de ser vehículos de educación, interfieren en el proceso de aprendizaje y creación de saberes.

En oposición a la crítica a los contenidos digitales contemporáneos emerge la oralidad digital descrita a partir de “la mediatización tecnológica, la transmisión masiva a distancia, la capacidad de almacenamiento y reproducción cuando el sujeto decida y las posibilidades de interacción”.²⁰ Esta vuelta a la oralidad a partir del uso de las tecnologías digitales anima en cierta forma la producción y distribución de una amplia gama de contenidos sonoros como son los podcasts y los audiolibros. El fundamento de la oralidad es una persona que narra y otra que escucha y que ha sido considerada la forma más sencilla de conocimiento. Escuchamos historias desde nuestros primeros años de vida, aún sin saber leer, nuestra imaginación se activa a través de la palabra.

²⁰ Ema Rodero, *op. cit.*, p. 80.

Evolución de los audiolibros

La invención y desarrollo constante de la tecnología creada para grabar y reproducir sonidos trastoca, desde hace siglo y medio, nuestra naturaleza sonora y significa un retorno a la oralidad como la vía más próxima en la creación, distribución y acceso al saber.

A finales del siglo xx, las tecnologías de grabación sonora irrumpieron en la sociedad e hicieron posible que los sonidos se fijaran en una amplia gama de soportes y materiales. La invención del fonógrafo como primera tecnología capaz de grabar sonidos fue imaginada y promocionada porque confería la posibilidad de registrar y escuchar libros. Thomas Alva Edison advirtió en la presentación del fonógrafo el potencial uso, de la entonces naciente tecnología, en la creación de audiolibros.

Los primeros audiolibros se destinaron durante décadas a atender a las personas con discapacidad visual. Las atrocidades cometidas durante las dos guerras mundiales hicieron que lamentablemente este grupo de personas creciera durante el siglo xx y las grabaciones en discos constituyeron una nueva forma de relacionarse con los libros sin el sentido de la vista.²¹

En la década de 1970-1979, los audiolibros se grabaron en casetes. Este dispositivo magnético fue inventado en 1928, y hasta que la empresa Phillips lo presentó en la Exposición de Berlín en 1963, como compact casete, inició su comercialización y uso masivo. Durante algunos

²¹ Elisa Tattersall Wallin, "Reading by Listening: Conceptualising Audiobook Practices in the Age of Streaming Subscription Services", pp. 432-448, en: <<https://doi.org/10.1108/JD-06-2020-0098>>.

años el casete superó al disco como soporte portátil y se extendió su empleo cuando se instalaron reproductores de casetes en los autos.²² Así, quienes contaban con este medio de transporte podían escuchar los audiolibros durante sus traslados. Además, se comercializaron los primeros sistemas domésticos de audio estereofónico llamados de forma coloquial estéreos. Estos sistemas contaban con tocadiscos, radio y reproductores de casete. Después, se pusieron a disposición del mercado los *walkman* o reproductores portátiles de casetes.

En 1980, se grabaron y distribuyeron audiolibros en discos compactos y con ello se produjeron las primeras versiones digitales de este tipo de materiales. El disco compacto fue lanzado al mercado en 1982, y fue considerado un soporte mejor que los anteriores por la solidez, portabilidad y calidad. De hecho, llegó a ser evaluado como un soporte eterno. Sin embargo, las investigaciones científicas realizadas por especialistas de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) demostraron que el disco compacto es uno de los soportes más frágiles en la historia de la grabación sonora.²³

Cuando terminaba el siglo xx, la grabación en formatos de compresión como el MP3, la portabilidad, el almacenamiento y facilidad en el acceso mediante la reproducción avizoraron cualidades que en los primeros años del siglo xxi ensancharían el alcance y presencia de los audiolibros. El siglo xxi inició con la presencia de dispositivos como el *iPod*, destinados a la escucha individual. Aun cuando esta tecnología sólo permaneció algunos

²² Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *op. cit.*

²³ *Idem.*

años, determinó el antecedente de la revolución audible que vivimos. Los equipos de reproducción fueron sustituidos por las plataformas digitales, receptáculos para la búsqueda, almacenamiento y descarga de audiolibros digitales. El audiolibro digital comenzó a desarrollarse con ímpetu en el 2010 y adquirió notoriedad durante la pandemia por SARS-Cov-2.²⁴

El siglo audible

La alta calidad en las producciones sonoras, la portabilidad y el *streaming* son algunas de las cualidades tecnológicas que atraen la atención y suman nuevas escuchas. Cada vez escuchamos más producciones con temas innovadores y de mejor calidad a través de las tabletas, computadoras de escritorio y portátiles, y, sobre todo, en los teléfonos inteligentes o *smartphones*. De acuerdo con estudios recientes, el tiempo destinado para la escucha se ha incrementado y es una tendencia al alza.

Esta preferencia se hizo evidente a partir de la pandemia provocada por el virus SARS-Cov-2. Conviene señalar que las principales tecnologías utilizadas en México durante el 2020, el primer año de la pandemia, fueron el *smartphone* o teléfono inteligente (96 %), la computadora portátil (33.7 %) y la televisión con acceso a internet (22 %). Los principales usos de la tecnología fueron la comunicación entre las personas, la búsqueda de información y el acceso a las redes sociales.²⁵

²⁴ Elisa Tattersall Wallin, *op. cit.*

²⁵ INEGI, Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la

En menor proporción se emplearon como medios de información la radio y la televisión. Se ha identificado que 71.5 millones de personas de más de seis años vieron noticias, películas y telenovelas 2.4 horas al día a través de televisión abierta. Por su parte, cuarenta y un millones de personas escucharon radio 2.5 horas al día. Los contenidos preferidos fueron noticiarios, programas de entretenimiento y deportivos.²⁶

El incremento de tiempo en la escucha no significa que se destine un tiempo específico a esta práctica, como, por ejemplo, sí lo requieren ciertas actividades, como la lectura. La escucha se inscribe como una más de las múltiples acciones que llevamos a cabo. Escuchamos mientras desarrollamos nuestras tareas diarias: en tanto que hacemos ejercicio, durante nuestro traslado al trabajo, mientras esperamos una cita, cuando cocinamos, incluso, en algunas ocasiones, durante la jornada laboral. Es decir, escuchamos como parte de un comportamiento multitarea o *multitasking*. Esta habilidad, valorada como favorable para la escucha, también ha sido criticada porque al realizar diferentes actividades al mismo tiempo se disminuye la concentración en tareas específicas. Incluso este comportamiento ha sido valorado como una práctica resultante de la abundancia de fuentes de información digital.

De todos los tipos de información a disposición de una persona destaca la sonora. Nuestra vida cotidiana se audifica porque escuchamos, nos comunicamos y guardamos una parte de nuestra historia personal en dis-

Información en los Hogares (ENDUTIH), en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/dutih/2020/>>.

²⁶ *Idem*.

positivos tan usuales como el teléfono celular. En muchos casos preferimos dictar un mensaje por WhatsApp en lugar de escribirlo. Grabamos porque es más fácil y rápido dictar un mensaje que escribirlo; “escribimos a mano 31 palabras por minuto, 70 palabras si es a máquina, pero podemos emitir 200 palabras por minuto cuando hablamos”.²⁷

Además, cada vez más interactuamos con altavoces inteligentes como Alexa, Siri, Google, Echo, entre otros. Dictamos los productos de la compra, establecemos alarmas, sintonizamos la radiodifusora de nuestra preferencia, determinamos qué música escuchar, hacemos consultas de información, buscamos recetas de cocina e incluso jugamos. Los altavoces inteligentes se instauran en un sector de la población como una tecnología tan próxima y cercana como lo fueron la radio y la televisión el siglo pasado. Por todo lo anterior, nuestras posibilidades de escucha se han ensanchado. Seleccionamos entre una amplia gama de plataformas que se han creado aquellas mediante las cuales deseamos escuchar noticias, música, podcasts y audiolibros.

Estos hábitos describen la jornada audible que es resultado del audio pasivo al audio interactivo, sustentado en el uso de los altavoces inteligentes por medio de la escucha, el habla y la conversación.²⁸ En este escenario se sitúa la audiolectura como una práctica con tradición helénica que resurge con ímpetu a partir de la producción y distribución de audiolibros digitales.

²⁷ Ana Ormaechea y Pablo Fernández, “Consumo de contenidos sonoros. Un viaje a través del audio”, p. 19.

²⁸ *Idem.*

Audiolectura

La lectura es un ámbito de conocimiento que ha sido estudiado desde diversas disciplinas. Ha sido objeto de estudio de la bibliotecología, la documentación, la psicología, la literatura y la lingüística, entre otras.

Cada disciplina aborda la lectura desde diversas perspectivas. Desde la bibliotecología, Elsa Ramírez Leyva exploró en el pensamiento de grandes pensadores del siglo xx —Paulo Freire, Roland Barthes, Michel de Certeau, Robert Escarpit, Noé Jitrik, Roger Chartier y Jorge Larrosa— preguntas tales como ¿qué es leer? y ¿qué es la lectura?, y concluyó que

la lectura es una actividad cultural, sujeta por lo tanto a las leyes sociales que modelan la necesidad, las capacidades y las prácticas de lectura, convertida, entonces, en instrumento o arma cultural empleada en la relación de producción y consumo, de igual manera en la estratificación social por lo mismo modifica su significado en una en un tiempo y espacio dados.²⁹

La lectura se ha definido, de manera limitativa, como la actividad intelectual mediante la cual las personas utilizan sus ojos para conferir significado a un texto. A lo largo de la historia se han leído textos escritos en una amplia gama de soportes, entre otros: madera, papiro, códices, papel y libros impresos. La proliferación de dispositivos di-

²⁹ Elsa Margarita Ramírez Leyva, “¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?”, p. 185, en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-358X2009000100007&lng=es&nrm=iso&tlng=es>.

giales ha traído consigo la incorporación de nuevos dispositivos como son los *e-books* y los audiolibros. En este contexto, la noción de lectura centrada exclusivamente en el texto escrito necesita ser revisada.

De acuerdo con Tattersall Wallin, la lectura puede llevarse a cabo utilizando diferentes formatos, herramientas y sentidos.³⁰ Se puede leer a través de la vista, la escucha e incluso del tacto. Esta es una discusión añeja que diversos estudiosos han anotado y que cobra sentido en el ecosistema digital contemporáneo. Margit Frenk ha señalado que leer debería comprenderse en un doble sentido, como lectura en voz alta y en silencio; es decir, más escuchar. “Leer —y prescindo aquí de los sentidos interpretar, enseñar, etc.— podría significar recitar de memoria”.³¹

La lectura es una actividad cultural y un modo de comunicación cuyo alcance no se restringe a un solo tipo de texto, pues corresponde a los modos de producción y difusión de información de cada época. Una de las modalidades de lectura que se sugieren en este trabajo es retomar la lectura de oído, la audiolectura, es decir, el proceso de creación de significado a partir de la escucha de un texto sonoro estructurado en un determinado género o formato, como por ejemplo, un audiolibro digital. Es decir, de una forma práctica de la lectura, y el usuario de audiolibros es un lector que crea significado a partir de un texto que escucha.³²

Así como en un texto impreso el lector crea ideas e imágenes, la secuencia de sonidos genera ideas o repre-

³⁰ Elisa Tattersall Wallin, *op. cit.*

³¹ Margit Frenk, *op. cit.*, p. 103.

³² Elisa Tattersall Wallin, *op. cit.*

sentaciones sonoras en quien escucha. Como sucedía con los acusmáticos, la generación de imágenes sonoras en quien escucha se favorece por la alta calidad digital de la reproducción sonora. Los sonidos ordenados en una secuencia en el tiempo expresan lo que en términos de Moles se denomina *ideoescenas* sonoras.³³

Leer sonidos es entonces la capacidad de atribuirle un nombre y un significado a cada sonido. Es decir, la audiolectura crea en la mente una *ideoescena* sonora y la dota de sentido y significado.

En tanto que la lectura es una actividad que se realiza en solitario “la experiencia de oír un audiolibro se asemeja a un hecho social, compartido con otras personas, a diferencia de la lectura, que siempre es un acto individual, aunque quien lea esté en compañía”.³⁴ Es posible que la audiolectura tenga un vínculo más emocional con quien escucha. Siempre recordamos las historias narradas en compañía de nuestra familia y amigos.

Como en el caso de los libros, la representación mental en cada persona es diferente y depende de su contexto social, cultural y educativo. La creación de las *ideoescenas* o imágenes sonoras en quien escucha audiolibros se produce como resultado de la yuxtaposición de los elementos narrativos del lenguaje sonoro (voz, música, silencio y efectos), del uso de los elementos de puntuación, el manejo de los planos sonoros, el montaje intelectual y el concepto del audiolibro.

³³ Abraham Moles, *La imagen. Comunicación funcional*.

³⁴ Christian Vázquez, “Leer y escuchar un libro, ¿se procesa igual en el cerebro?”, en: <https://www.eldiario.es/consumoclaro/ahorrar_mejor/leer-escuchar-libro-procesa-cerebro_1_1577323.html>.

La combinación de estos elementos determina el ritmo, la intención y atrae o aleja la atención de quien escucha. También inciden en la percepción de un audiolibro el volumen, la calidad de la grabación, la velocidad de la reproducción, el equipo y el entorno en que se escucha el audiolibro.

Los primeros audiolibros emplearon sólo la voz del narrador como el principal recurso del lenguaje sonoro. Este recurso, que proviene de la radio, se sigue utilizando en la actualidad, aunque cada vez más los productores de audiolibros digitales se han percatado de la importancia que tiene realizar producciones de alta calidad. Porque a través de un audiolibro se pueden generar imágenes sonoras insólitas y con ello activar la imaginación, pero de igual forma se producen emociones y sensaciones únicas en cada escucha. Por lo tanto, no pueden ser iguales los audiolibros narrados por voluntarios, como los que integran el interesante proyecto Librivox, con cerca de cuarenta mil obras en todos los idiomas en su catálogo (una especie de Proyecto Gutenberg de los audiolibros), que los de Audible, cuyos textos son trabajados intensamente por los intérpretes, y en ellos se experimenta con nuevas funciones y modelos de negocio para captar a un segmento de la población lectora.³⁵

La diferencia que se experimenta al escuchar una voz leída por una persona sin experiencia en locución y a un actor o locutor experimentado puede determinar la calidad de un audiolibro y, en consecuencia, el interés que pueda generar en las personas.

³⁵ Cf. José Antonio Cordon-García, "Leer escuchando: reflexiones en torno a los audiolibros como sector emergente", pp. 170-182.

Por ello, no todos los audiolibros captan y mantienen la atención de quien los escucha. Una obra leída sin intención, carente de dirección de escena, aleja a los escuchas, mientras que una producción sonora con voces profesionales, dirección de escena, uso de música o efectos como elementos de puntuación, montaje creativo y producción de calidad, crea fidelidad entre los audiolectores. De esto se ha percatado la industria editorial que, junto con los *e-books*, promociona los audiolibros digitales.

Nunca antes en la historia del libro se habían creado tantas oportunidades para la lectura de audiolibros digitales como en la actualidad. Los audiolibros son objetos que se sitúan en el ecosistema de información del siglo XXI, cuya producción, distribución y acceso es más sencilla, si se compara con las primeras ediciones de estos productos. Cualquier persona puede pagar la suscripción mensual o anual a un servicio de audiolibros digitales. Entre otros servicios pueden nombrarse los siguientes: Audiobooks, Storytel, Audible, BookBeat y Scribd, entre otros. También algunas bibliotecas como parte de sus servicios han comenzado a ofrecer el préstamo de audiolibros digitales para sus usuarios.

De acuerdo con Elisa Tattersall Wallin, la suscripción de audiolibros se ubica a la par de otros contenidos distribuidos a través de la internet y de la nube, cuyo consumo requiere del uso de pantallas, altavoces, auriculares o audífonos.³⁶ Esto significa que el audiolibro se conecta con medios como el cine, la música, programas de radio y televisión, podcast y otro tipo de contenidos que se generan en los nuevos medios digitales y a los que se accede

³⁶ Elisa Tattersall Wallin, *op. cit.*

a través diversas plataformas o *streaming*. Por ello, los audiolibros digitales son considerados como una extensión de los nuevos medios digitales.

Conclusiones

En las primeras décadas del siglo XXI, en el contexto de lo que se ha denominado la “era audible”, observamos el resurgimiento de la audiolectura u oralización de los textos, la cual ha sido definida como el proceso de creación de significado a partir de la escucha de un texto sonoro estructurado en un determinado género o formato, como por ejemplo un audiolibro digital.

Los audiolibros son un tipo de documento mediante el cual se fija información sonora, se forjan imaginarios y se activa la memoria en quien escucha. La audiolectura se potencia con la proliferación de audiolibros digitales de alta calidad en la producción. Este tipo de documentos no sólo transmiten información audible, constituyen medios para crear emociones y sentimientos en quien los escucha. Se fincan en la oralidad como principio del lenguaje y se recrean en la memoria ecoica individual que se reconstruye en cada escucha. Escuchamos, comunicamos y recordarnos sonidos como resultado de nuestra naturaleza sonora, que nos define como seres humanos y que es el primer vínculo con el mundo. Contrario a lo esperado y frente a la preeminencia del ojo y de la visión como vía para la lectura, asistimos a la era audible caracterizada por un retorno a la oralidad.

El resurgimiento del audiolibro digital se sitúa en un momento en el que las generaciones actuales, a diferencia

de las que se formaron el siglo pasado, tienen a su disposición más información, a la que acceden en una amplia gama de soportes y lenguajes. De todos los nuevos medios digitales destaca el audiolibro digital como uno que potencia la lectura a partir del sentido de la escucha y significa un retorno a la oralidad, una forma sencilla y eficaz de comunicar y transmitir información, emociones y sentimientos.

Referencias

- CAVALLO, Guglielmo, y Roger Chartier (eds.) (2004). *Historia de la lectura en el mundo Occidental*. Madrid: Taurus.
- CHION, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Madrid: Paidós.
- COLAPINTO, John (14 de mayo, 2012). "The Pleasures of Being Read to", *The New Yorker*, en: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-pleasures-of-being-read-to>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- CORDÓN-GARCÍA, José-Antonio (2018). "Leer escuchando: reflexiones en torno a los audiolibros como sector emergente", *Anuario Thinkk EPI*, núm. 12, pp. 170-182.
- FRENK, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- INEGI (2020). Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH), en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/du-tih/2020/>>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- MOLES, Abraham (1991). *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas.

- ORMAECHEA, Ana y Pablo Fernández (2019). “Consumo de contenidos sonoros. Un viaje a través del audio”, *Telos*, núm. 111, pp. 16-20.
- Real Academia Española (RAE) (2023). “Memoria”, en: *Diccionario de la Real Academia Española*, en: <<https://dle.rae.es/memoria>>. Consultado el 19 de agosto de 2023.
- RAMÍREZ Leyva, Elsa Margarita (2009). “¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?”, *Investigación Bibliotecológica*, vol. 23, núm. 47, pp. 161-188, en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-358X2009000100007&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- RODERO, Ema (2018). “El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad”, en: *Tendencias digitales para la cultura. Focus: el lector en la era digital*. Madrid: Acción Cultural Española, pp. 80-96.
- RODRÍGUEZ Reséndiz, Perla Olivia (2016). *Preservación digital sustentable de archivos sonoros*. México, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, en: <<https://doi.org/10.22201/iibi.9786070284144e.2016>>. Consultado el 8 de agosto de 2023.
- SARTORI, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- SCHAFER, Murray (1976). “El mundo del sonido. Los sonidos del mundo”. *El Correo*. UNESCO.
- SVENBRO, Jesper (2001). “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”, en: Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana.
- TATTERSALL Wallin, Elisa (2020). “Reading by Listening: Conceptualising Audiobook Practices in the Age of Streaming Subscription Services”, *Journal of Documenta-*

tion, núm. 77, pp. 432-48, en: <<https://doi.org/10.1108/JD-06-2020-0098>>. Consultado el 1 de diciembre de 2022.

VÁZQUEZ, Christian (2019). “Leer y escuchar un libro, ¿se procesa igual en el cerebro?”, *El Diario*, en: <https://www.eldiario.es/consumoclaro/ahorrar_mejor/leer-escuchar-libro-procesa-cerebro_1_1577323.html>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.

ZABALA, Oihane Iragüen (2020). “Entre sonido y sentido: acusmática y *blackboxing*”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, vol. 8, núm. 2, pp. 141-60, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7440254>>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.

LA PANTALLA Y EL ARCHIVO.
SOBRE LOS REGISTROS SONOROS
EN EL ENTORNO VIRTUAL

Miguel A. García
CONICET, UBA

El asombro

Las reflexiones vertidas en este artículo, en gran medida son resultado del asombro que me causó la presencia de varios álbumes del etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax (1915-2002) en la plataforma de comercialización de música Spotify. Después de su fallecimiento, el trabajo de Lomax como recolector y promotor de la música popular de diferentes pueblos generó un gran interés dentro y fuera del mundo académico. Ese interés se plasmó en diversas narrativas sobre su personalidad y su labor de investigación y edición, que se expresaron y difundieron a través de varios géneros y medios. Mayormente inscriptas en las zonas grises de la ficción y la historia, las narrativas dieron lugar a múltiples personajes. Entre ellos se hallan un “Lomax documentalizado”, que se debate entre la familia y el trabajo, los logros y los sinsabores de la academia, la salud y la enfermedad;¹ un “Lomax ficcionalizado”, que mediante una grabación de campo despierta la autoestima de Muddy Waters y su

¹ Ver el documental *Lomax - The Songhunter* del director y productor holandés Rogier Kappers, de 2004.

consecuente migración a la ciudad,² y un “Lomax virtualizado”,³ que encarna un personaje sumamente prolífico merecedor de “greater credit for the preservation of America’s folk music tradition”.⁴

El personaje y las obras de Lomax que Spotify ofrece a los usuarios responde a las reglas de curaduría, distribución, clasificación y escucha de la plataforma, las cuales no son equivalentes a las que establecen otros reservorios para acceder a los mismos registros sonoros. Una de las particularidades del acceso a los contenidos de las plataformas de comercialización de música como Spotify es la orientación del consumo mediante lo que se conoce como “algoritmos de recomendación”. El ingreso a la plataforma, la búsqueda y reproducción de unos pocos ítems sonoros dará lugar a la conformación de un perfil del usuario y a la posterior aparición de esos ítems en varias *playlists*, algunas de ellas tan heterogéneas u homogéneas como haya sido la secuencia de reproducciones del usuario. La versión *algoritmizada*

² Ver el filme *Cadillac Records*, de la directora y productora estadounidense, Darnell Martin, de 2008.

³ En el campo de la música es necesario distinguir entre el formato digital de un registro sonoro y su modo de circulación virtual. Al expresar que un objeto digital está “virtualizado”, doy a entender que su distribución se realiza en el entorno virtual (internet) y, por lo tanto, que sus usos responden a las reglas particulares de ese entorno. Si bien el formato digital es una condición necesaria para que un registro sonoro circule por dicho entorno, no todos los registros digitales se distribuyen o están en todo momento en él. Esta distinción está desarrollada con mayor detalle en otras partes del cuerpo del artículo.

⁴ Al momento de la escritura de este artículo, Spotify Premium brinda acceso a los siguientes álbumes de Lomax: *Negro Prison Blues and Songs*, *Texas Folk Songs*, *Traditional Music and Songs of Italy*, *Raise a Ruckus*, *Alan Lomax Sings Great American Ballads*, *The Best Scottish Drinking Songs*, *Heather and Glen*, *Murderers’s Home* y *Authentic Israeli Folk Songs and Dances*.

y *playlistificada* de la obra de Lomax que ofrece Spotify no sorprendería si eso ocurriese con la obra de un músico encumbrado en el *star system* o con la de otro que está siendo promocionado por una empresa discográfica. Pero este caso despierta un interés particular porque de esos registros sonoros hay una apropiación previa por parte de la academia que prescribe contextos y modos de uso; es decir, sobre ellos recaen prescripciones pre-virtuales que disponen cómo deben ser almacenados, escuchados e incluso contextualizados. La presencia de los álbumes de Lomax en Spotify pone al descubierto que los archivos sonoros en el entorno virtual responden a reglas particulares y que a ellas también pueden someterse los registros que conforman los corpus de investigaciones etnomusicológicas, antropológicas y de otras disciplinas. Entre esas reglas existe una sofisticada estrategia de comercialización que incluye no sólo predicciones y recomendaciones del consumo como fue dicho, sino también lo que Gustavo Lins Ribeiro llama “economía de la carnada”:

La falsa idea de que alguien obtiene un servicio sofisticado y muy necesario de manera gratuita subyace en lo que llamo la “economía de la carnada”, que significa que se nos ofrece un regalo irresistible, pero una vez que estamos literalmente enganchados, damos a cambio un bien precioso: toda la información que las compañías necesitan para ajustar a nuestro gusto los bienes de consumo y los servicios que quieren vender.⁵

⁵ Gustavo Lins Ribeiro, “El precio de la palabra: la hegemonía del capitalismo electrónico-informático y el googleísmo”, p. 24.

El acceso a los registros de Lomax que ofrece Spotify es una muestra de las transformaciones que están sufriendo los archivos sonoros en el contexto tecnológico actual, y de cómo, frente a ellas, debemos reconfigurar nuestro rol de investigadores. Esas transformaciones ocurren mayormente en torno a tres acontecimientos de alcance global:

- a) un acelerado proceso de digitalización y virtualización de registros analógicos por parte de instituciones, empresas e individuos;
- b) una creciente virtualización de registros sonoros nacidos en formato digital, y
- c) un extendido uso académico de registros sonoros alojados en plataformas comerciales de distinto tipo (como la mencionada Spotify, YouTube, etc.).

En lo que sigue del artículo reviso aspectos de los cambios que se generan en los registros y archivos sonoros al ingresar al entorno virtual, y las consecuencias que estos tienen para los usuarios. El recorrido se inicia con la descripción del contexto tecnológico de esos cambios; es decir que los procedimientos vigentes de inscripción, almacenamiento y distribución del sonido se detienen en la relación entre el *track* —como segmento discreto de inscripción sonora de relativa baja capacidad de desagregación, agregación y distribución— y el *file* —como unidad de almacenamiento de *bytes* de relativa alta capacidad de desagregación, agregación y distribución—, y finalizan con la consideración de la pantalla de los dispositivos como la superficie en la cual los registros y archivos se desagregan, agregan, expanden, diversifican y se ofrecen a los usuarios para que operen sobre ellos.

El contexto tecnológico

Las condiciones en las que se generan y emplean registros y archivos sonoros en el entorno virtual se relacionan directamente, entre otros aspectos de orden tecnológico y comercial, con una serie de cambios acaecidos en los procedimientos de inscripción, almacenamiento y distribución del sonido.

Inscripción

La transformación de mayor impacto ocurrida en la inscripción del sonido se produjo con el pasaje de un sistema analógico a uno digital. Friedrich Kittler, teórico de la llamada “teoría alemana de los medios”, reconoció tres grandes periodos en los procedimientos de inscripción.⁶ Uno que corresponde a los medios de comunicación impresos, propio de la cultura del Romanticismo y el Historicismo, al que ubica en el siglo XIX, otro corresponde a los medios analógicos (como el cine, la radio, la televisión y la grabación de sonido), que coincide con la cultura del Modernismo (“La era de Edison”) y que ubica en el siglo XX, y uno más que denomina “La era digital”, que ubica en las últimas décadas del siglo XX. La inscripción digital del sonido permitió, a fines de la década de los setentas y principios de la de los ochentas, la creación del CD. Este formato digital, que se masificó rápidamente, fue resultado de un acuerdo de colaboración entre las empresas Philips y Sony Corporation. Su antecedente

⁶ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*.

más cercano fue el *videodisc*, un disco óptico que podía almacenar sesenta minutos de imagen y sonido analógicos, el cual fue creado por Philips y lanzado al mercado en 1978. El CD se estandarizó en 1979 y fue comercializado a principios de la década de los ochentas. La estandarización consistió en una resolución de audio de 16-bit (frecuencia de sampleo de 44.1 kHz), el uso del código *cross-interleaved Reed-Solomon*⁷ de Sony, y una duración de 74 minutos, para lo cual se requirió un diámetro del disco de doce centímetros.⁸ En 1982 Sony lanzó al mercado el primer reproductor, el CDP-101 *Compact Disc Player*. Con el advenimiento del CD, un formato compacto, grabable, copiable y de relativo bajo costo, llegaron los reproductores portátiles, los lectores de CD para dispositivos informáticos y la estandarización en 16-bit/44.1kHz para otros formatos de audio. Todas estas innovaciones tecnológicas, posibles a partir de la inscripción digital del sonido, cambiaron el rumbo de la producción, el almacenamiento, la comercialización, la distribución, la escucha y la agregación y desagregación de los registros sonoros.

⁷ Código que proporciona detección y corrección de errores. Para aspectos técnicos ver León van de Pavert, *Reed-Solomon Encoding and Decoding*.

⁸ Según se consigna en la página oficial de Philips, la duración de 74 minutos y los consecuentes 12 cm de diámetro del CD se estipularon de acuerdo con la versión más larga de la grabación de *La novena sinfonía de Beethoven*, un registro realizado en el Festival de Bayreuth en 1951 bajo la conducción de Wilhelm Furtwängler, en: <<https://archive.md/20080129201342/http://www.research.philips.com/newscenter/dossier/optrec/beethoven.html#selection-901.388-868.23>>. Cf. Kornelis Antonie Immink, "How We Made the Compact Disc", p. 260, en: <<https://doi.org/10.1038/s41928-018-0063-7>>.

Almacenamiento

Los cambios más significativos en los procedimientos de almacenamiento del sonido fueron dos. Por un lado, a partir de la década de los ochentas, se comenzaron a reemplazar los soportes analógicos (discos, casetes, cintas de bobina abierta, etc.) por soportes digitales (DAT, CD, DVD, *minidisc*, memorias digitales, etc.). A partir de ese momento, muchos archivos institucionales, empresariales e individuales se embarcaron en programas de gran escala para la digitalización de sus fondos sonoros y el almacenamiento de los objetos digitales recién creados —*born digital*— en los nuevos soportes, primero en DAT y DVD, y posteriormente en memorias digitales de distinto tipo (discos duros, memorias flash, etc.). Un proceso de miniaturización a la par de un aumento incesante de la capacidad de almacenamiento caracteriza la historia de muchos de estos soportes. Por otro lado, cuando las innovaciones tecnológicas lo hicieron posible, muchas instituciones, empresas e individuos dejaron de almacenar los registros en sus propias unidades de almacenamiento —de capacidad relativamente limitada— y comenzaron a hacerlo en los llamados servidores web. Esta tercerización del servicio implica cambios de localización y funcionamiento: tanto la constitución como el acceso a los archivos ocurren de manera exclusiva en el entorno virtual. El almacenamiento en los servidores web fue posible a principios de los años ochentas, entre otras innovaciones, gracias a la creación del protocolo de transferencia de información (*transmission control protocol/ Internet protocol*), el cual permitió la conexión de computadoras a nivel global y el surgimiento de internet. En principio, un

servidor web puede comprenderse como un *programa* que conecta dispositivos y que, ante múltiples y simultáneas peticiones, escoge los datos solicitados y los entrega a los usuarios. Dentro de los servidores web se encuentran los servidores de *streaming*.⁹

Distribución

En el campo de la distribución del sonido, precisamente la transformación más significativa, ocurrida en la primera década de este siglo, consistió en la implementación del *streaming*, sistema de distribución virtual que hoy constituye el modo dominante de comercialización de música. El *streaming* está disponible en muchos tipos de dispositivos y permite la emisión de un flujo de información continuo. Desde el primer año de la pandemia por SARS-Cov-2 en 2020, jugó un rol central en la distribución de contenidos de audio y video. En particular fue un recurso muy usado para transmitir conciertos en vivo. En la actualidad la distribución por *streaming* convive con el sistema de descarga. La descarga habilita la circulación de la música por canales *offline* que no siempre el *streaming* permite. Un *file* descargado, tanto por la vía legal como por la piratería, puede ser distribuido por los usuarios finales

⁹ En los últimos años han surgido los llamados servidores de música. Este tipo de servidor consiste en “un componente físico (*hardware*) o un programa (*software*) instalado en una computadora”, que permite “acceder a toda la música que se encuentre en nuestra red local (discos duros, laptops, NAS -*Network Attached Storage*), en diversos servicios de la nube, dentro de la plataforma de iTunes y en múltiples servidores”, en: <<https://www.multimedia.com.mx/wp-servidores-musica.pdf>>.

sin que circule por las redes: de mano en mano, mediante soportes físicos (*pendrives*, CD, discos rígidos, etc.), entre dispositivos de un mismo o diferentes usuarios mediante la función *AirDrop* que poseen los iPad, iPhone y las computadoras Mac, a través de *bluetooth* y, sencillamente, también con el uso de un cable que conecte dos o más dispositivos. En la actualidad, el acceso a la música por *streaming* tiende a reemplazar el sistema de descarga. Este último brinda al usuario la posibilidad de musicalizar eventos y espacios que no cuentan con conexión a internet y de este modo operar y generar contextos de reproducción y distribución ajenos a la comercialización y a las demandas de actualización tecnológica. Por esta razón, en el campo del sonido y, en particular, en el de la música, es necesario diferenciar entre el procedimiento de inscripción de un registro —analógico o digital—, el de almacenamiento —no virtual o virtual— y el de distribución —no-virtual o virtual.

Del track al file

La inscripción digital, el almacenamiento y distribución virtuales y no virtuales del sonido, sumados a una serie de desarrollos en los formatos, la conectividad y los dispositivos de reproducción, constituyeron el marco que acompañó un cambio en los usos institucionales, empresariales e individuales de los registros y archivos sonoros. En varios ámbitos, el *file*¹⁰ desplazó al *track*.¹¹ En la ac-

¹⁰ En el campo de la música también llamado *music file*.

¹¹ En el campo de la música también llamado *music track*.

tualidad, las prácticas de almacenamiento, clasificación, distribución, comercialización, escucha, agregación y desagregación de registros sonoros son acciones que requieren gestionar *files*.

De acuerdo con el *A Glossary of Archival and Records Terminology*, publicado por The Society of American Archivists, el *track* es:

1). The path on which information is recorded. 2). A discrete segment of content in a sound recording; a cut; a band. [...] In phonograph records, the track 1) is a continuous spiral groove cut in the disk, and different tracks 2) are typically separated by a thin, visually distinct area. In compact discs, the track 1) is laid out in a continuous spiral. In magnetic tape, several tracks 1) are often laid down parallel to the length of the tape; they may be read or written simultaneously (parallel recording), one after another (serial recording), or in alternate directions (serpentine recording). Some magnetic tape formats use a helical scan with tracks 1) running diagonal to the length of the tape.¹²

Estas definiciones convergen en la delimitación del *track* como una superficie discreta de inscripción sonora. Desde el punto de vista archivístico, comercial y fonográfico, un *track* contiene una unidad mínima, esto es, una parte de ella, que puede ser un poema, una canción, una pieza instrumental, un paisaje sonoro, un discurso, una entrevista, una obra conceptual, etc. Técnicamente también puede contener inscripciones menores o mayores a dichas unidades, pero ese tipo de segmentación no es de uso generalizado. En el campo del consumo masi-

¹² Richard Pearce-Moses, *A Glossary of Archival and Records Terminology*, p. 386.

vo, el *track* adquirió mayor capacidad de desagregación, agregación y distribución con el CD y sus reproductores. Dicha capacidad se amplió enormemente con el advenimiento del *file*, una unidad de almacenamiento de *bytes* que puede ser creada, movida, modificada, aumentada, reducida y borrada por procedimientos informáticos sin un saber experto.¹³

De todos los formatos disponibles, el de mayor uso para archivos de sonido fue el MP3 – MPEG-1 Audio Layer 3. Se trata de un formato de audio comprimido, con pérdida de información, que fue lanzado en 1993 y que aún mantiene una presencia importante. Se caracteriza por eliminar los datos de sonido que no existen dentro del rango auditivo, así como la información redundante y comprimir todos los demás datos. La eliminación de la redundancia y compresión convierten al *file* en un objeto digital liviano, de fácil distribución y almacenamiento, que puede ser leído por la mayor parte de los dispositivos digitales con sistema de reproducción de audio. Como expresó Jonathan Sterne en 2012, “el MP3 es un triunfo de la distribución”: “A single file on a single network may be available simultaneously in dozens of countries, without regard for local laws, policies, or licensing agreements”.¹⁴

En medio de este escenario tecnológico se encuentran los usuarios. La distinción entre usuarios expertos y usuarios no-expertos de la tecnología digital y del entorno virtual, y de todas las posiciones que existen entre uno y

¹³ *Ibid.*, p. 103. De acuerdo con este glosario, un *data file* es: “A collection of information for use on a computer that is treated as a unit for storage”.

¹⁴ “The MP3 is a triumph of distribution [...]”. Cf. Jonathan Sterne, *MP3. The Meaning of a Format*, p. 1.

otro, resulta válida para explicar las diferencias de poder de intervención en y la profundidad de la crítica que puede ser ejercida hacia dichas tecnologías y hacia el entorno. No obstante, en alguna medida, esta distinción debe relativizarse frente a una cultura del instructivo y el tutorial que no deja de expandirse y ganar adeptos. La tendencia al autoaprendizaje y el libre —o casi libre— acceso a un mercado de aplicaciones que compite por ofrecer los procedimientos más sencillos y rápidos, explica que el desplazamiento de los *tracks* del CD a los *files* no sólo haya sido ocasionado por el mercado de la música y las prácticas de conservación y difusión de las instituciones, sino también por la conversión que hicieron los usuarios de sus propios archivos sonoros.

La presencia del *file* con información sonora es ubicua tanto dentro como fuera del entorno virtual. Los registros sonoros, devenidos en *files*, constituyen objetos digitales fácilmente desagregables, agregables, distribuibles, almacenables, comprimibles y aun pirateables. En el campo de la música, esta versatilidad condujo a la equiparación entre, por ejemplo, una canción y un *file*. Enviar una canción consiste en enviar un *file* por las redes. Por esta razón, probablemente para muchos usuarios el *file* y la canción ya no sean ontológicamente diferenciables.

Desagregación

Actualmente los registros sonoros y sus agrupamientos en archivos están sometidos al contexto tecnológico parcial y someramente descrito en los apartados anteriores. Interesa ahora focalizar la atención en la presen-

cia de los archivos en el entorno virtual, en particular, en el modo virtual de distribución y en las condiciones que ese entorno conlleva. Pero, ¿es válido el concepto de archivo para hacer referencia a los distintos agrupamientos de registros sonoros a los que se accede por internet? En otras palabras, ¿hay archivos sonoros en el entorno virtual? La respuesta a esta interrogante demanda aclarar de qué hablamos cuando hablamos de archivo. En el fervor de lo que se conoce como giro archivístico, se ha puesto sobre el tapete un variado y sofisticado repertorio de definiciones sobre el archivo y las prácticas que lo conforman. Este abanico de definiciones fue inaugurado en la década de los sesentas por Michel Foucault¹⁵ y alimentado posteriormente por autores/as de distintas disciplinas.¹⁶ A pesar de la atracción que produce el carácter deconstructivo y crítico de algunas de esas definiciones, en este texto adopto un punto de vista sumamente pragmático: un conjunto de registros sonoros en el entorno virtual conforma un archivo si sobre él se aplican, en alguna instancia, técnicas de conservación —o resguardo—, procedimientos de clasificación, prácticas de curaduría y políticas de accesibilidad. En los últimos años, varios autores emplean el término “archivo” para señalar prácticas que ocurren en el entorno virtual y que están asociadas

¹⁵ Michel Foucault, “Réponse à une question”, pp. 850-874 y el libro *La arqueología del saber*.

¹⁶ Recorridos por estas definiciones y sus efectos e implicaciones en los registros y archivos sonoros han sido realizados en Miguel A. García en los siguientes artículos: “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y las certezas de la etnomusicología”, pp. 67-82; “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”, pp. 107-125, y “El archivo (sonoro) como proceso”, pp. 243-255.

al desarrollo de distintas tecnologías digitales.¹⁷ Entre los trabajos que problematizan los efectos de la virtualización en los archivos no-sonoros o no únicamente sonoros destacan los de Mike Featherstone,¹⁸ David Beer y Roger Burrows¹⁹ y el de Agnieszka Rosa.²⁰ Featherstone subraya tres particularidades del entorno virtual: sobreabundancia, fragmentación e indeterminación de escala o de nivel de generalización. En su artículo “Archiving Cultures”, Featherstone define lo que denomina *the electronic archive* como una nueva forma de producir y resguardar la cultura y como medio de transformación de las condiciones bajo las cuales la cultura es “representada y vivida”.²¹ Beer y Burrows proveen uno de los usos más concretos del término “archivo” para describir la agregación de datos en el entorno virtual.²² Desde su perspectiva, el mundo de la comunicación digital ofrece cuatro tipos de archi-

¹⁷ Friedrich. A Kittler, *op. cit.*; Friedrich. A. Kittler, *op. cit.*; Mike Featherstone E., “Archiving Cultures”, pp. 161-184 y “Archive”, pp. 591-596; Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive* y “Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?”, en: Chun Wendy Kyong and Thomas Keenan (eds.), *New Media / Old Media: A History and Theory Reader*, pp. 105-124; Eric Ketelaar, “Writing of Archiving Machines”, en: Sonja Neef, José van Dijck y Eric Ketelaar, *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, pp. 183-195; Eivind Røssaak, “The Archive in Motion: an Introduction”, en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*, pp. 11-26; Kjetil Jacobsen, “Anarchival society”, en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*, pp. 127-154; Alexander R. Galloway, “What You See Is What You Get?”, en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*, pp. 15-179; David Beer y Roger Burrows, “Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data”, pp. 47-71, entre otros.

¹⁸ Mike Featherstone E., “Archiving Cultures”, pp. 161-184.

¹⁹ David Beer y Roger Burrows, *op. cit.*

²⁰ Agnieszka Rosa, “Human Trace on the Internet. The Issue of Archiving the Web from the Point of View of Anthropology-Oriented Archival Science”, pp. 193-205.

²¹ Mike Featherstone E., “Archiving Cultures”.

²² David Beer y Roger Burrows, *op. cit.*

vos: transaccionales —*transactional archives*—, cotidianos —*archives of the everyday*—, de opinión —*view point or opinion archives*— y de colaboración abierta —*crowdsourcing archives*. Rosa reconoce distintos agentes en los procesos de archivación en el entorno virtual y sus procedimientos (algorítmicos y/o manuales): instituciones gubernamentales de carácter nacional, organizaciones sin fines de lucro de alcance global, organizaciones sin fines de lucro de alcance local, instituciones y asociaciones que archivan información específica, usuarios particulares de internet y portales con archivación automática.²³ Entre los trabajos que estudian distintos aspectos de la archivación de registros musicales en el entorno virtual se encuentra el de Rose Marie Santini,²⁴ quien aborda las implicaciones que tienen los procedimientos de clasificación colectiva de la música popular en internet. Este breve recorrido demuestra que hay consenso en mantener operativo el concepto de archivo cuando se refiere al entorno virtual.

Uno de los efectos de la virtualización de los registros y archivos sonoros —y también multimediales y no-sonoros— es la desagregación. El término *anarchive*, de uso extendido entre los teóricos del archivo,²⁵ remite en parte a dichos efectos al señalar sistemas virtuales de almacenamiento que no se estructuran en derredor de una entidad centralizada ni poseen una memoria organizada. En un sentido, el término *anarchive* señala una fractura entre

²³ Agnieszka Rosa, *op. cit.*

²⁴ Rose Marie Santini, "Collaborative Classification of Popular Music on the Internet and Its Social Implications", pp. 210-247.

²⁵ Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive* y "Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?", en Chun Wendy Kyong y Thomas Keenan (eds), *op. cit.*, pp. 105-124.

el deseo archivístico de “orden” (coherencia y origen develado de los documentos) y el “desorden” (heterogeneidad, fragmentación y multiplicidad de la información) en el entorno virtual.

En el caso de los registros sonoros, al nivel de la conformación de un *file*, un caso de desagregación está constituido por los llamados *torrent files*, los cuales funcionan de acuerdo al protocolo BitTorrent que permite la distribución de contenidos en forma cooperativa y simétrica, de manera que un usuario tanto aporta como recibe información. Los *torrent files* contienen metadatos sobre diferentes *hosts* que le permiten al usuario descargar un *file* pesado en relativamente poco tiempo. El *file* descargado está constituido con fragmentos dispersos en los dispositivos de almacenamiento de varios usuarios.²⁶ Las mayores consecuencias que tiene este tipo de distribución son: evasión del pago de descarga y *copyright*, acceso a contenidos no disponibles por otros medios e incremento de la cantidad y velocidad de distribución. La desagregación ocurre también en otro nivel, el de los álbumes. En el campo de la música popular es evidente que en el entorno virtual está ocurriendo una progresiva desaparición de las obras conceptuales, ya sea porque ha menguado su producción, o porque las que ya existen se desagregan con fines comerciales u otros. El flujo de distribución de música de consumo masivo está constituido de manera abrumadora por canciones. Si en un primer momento eso fue el resultado de una estrategia implementada por las plataformas de comercialización de música, ahora

²⁶ Detalles técnicos puede consultarse en: <http://www.bittorrent.org/beps/bep_0003.html>.

también está alimentado por los músicos que en algunos casos consideran más fácil ganar un lugar en el mercado virtual lanzando temas individuales en forma sucesiva, muchas veces sin nexos entre sí, que subiendo un conjunto de ítems. En este contexto de desagregación parece reproducirse esa “cultura de la fragmentación” a la que hizo referencia Fredric Jameson, en el 2005, cuando caracterizó a la posmodernidad como una cultura hecha de fragmentos a veces difíciles de compaginar en una sucesión coherente.²⁷

Agregación

La desagregación implica también su contracara: la agregación. La relación entre desagregación y agregación se aprecia con claridad en el caso de los *torrent files* ya descritos: el usuario ofrece su dispositivo tanto para alojar un fragmento —o “semilla”—, como para que varios de ellos se agreguen en un *file* que le permitirá escuchar un concierto o ver un filme. La agregación que le sigue a la desagregación de ítems de los álbumes y de las llamadas “colecciones” es un fenómeno distinto a los *torrent files*, y tal vez el más influyente en los hábitos de escucha actuales. La secuencia teóricamente ilimitada de desagregación-agregación es factible, como se indicó, por la versatilidad de almacenamiento y distribución que presenta el MP3, y por los recursos que brindan las plataformas,²⁸ las

²⁷ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

²⁸ Las plataformas de distribución de música usan distintos tipos *files* de audio (FLAC, OGG Vorbis, MP3, AAC y otros). Algunas de ellas, como Spotify Premium,

aplicaciones y los dispositivos para gestionar su uso. Pero la agregación no sólo es el efecto de desarrollos tecnológicos, sino también es resultado de estrategias comerciales y de decisiones de los usuarios relacionadas con la administración de la nostalgia, la emoción, el recuerdo, la cotidianidad, el juego, etc. Un fenómeno de agregación que estructura la relación entre las plataformas de comercialización de música y sus usuarios, y que tiende a ser el modo dominante de escucha para quienes tienen acceso a la tecnología, es lo que se conoce como *playlistism*. Las *playlists* surgen en diferentes circunstancias y son creadas y manipuladas por diversos tipos de actores: como sugerencias de las plataformas de comercialización de música realizadas a partir de procesamientos algorítmicos de información que provee el usuario, como conjuntos que hace el usuario de los registros sonoros que esas mismas plataformas u otras ofrecen, y como conjuntos que también efectúa el usuario, pero a partir de los *files* que tiene almacenados en sus dispositivos.

También encontramos procedimientos de agregación de registros sonoros más allá del protocolo BitTorrent y de los distintos tipos de *playlistism*. Dentro del concepto de “muestra”, las instituciones (museos, archivos, etc.) que permiten la escucha de registros sonoros en el entorno virtual también generan agregaciones de registros. La “muestra” es una selección de registros con criterios geográficos, genéricos, étnicos, estilísticos, de recolección u otro, y fue una política de edición y curaduría desde mu-

permiten al usuario optar por distintas cantidades de kbit/s (24, 96, 160 y 320) y ajustan la “calidad de audio”, de acuerdo con el estado de la conectividad en el momento de la transmisión.

cho antes de que existiera el entorno virtual. Sin embargo, hoy día las instituciones encuentran nuevas condiciones, entre ellas: más versatilidad de los objetos digitales —para reemplazarlos, aumentarlos, alterar su orden, incrementar los metadatos, cambiar su compresión, etc.— y una cantidad de potenciales usuarios mucho mayor a la que pueden tener en un entorno no-virtual. Una “muestra” u otro tipo de agregación en el entorno virtual —al menos en potencia— es un proceso. Una “muestra” u otro tipo de agregación en un entorno no-virtual es —o tiende a ser— un conjunto cerrado. Esa es la diferencia entre las *playlists* que ofrece Spotify de los registros de Alan Lomax y sus LP (*Long play records*).

El archivo-pantalla

Aún puede identificarse un tipo más de agregación, muy diferente a los mencionados, que se conforma en la pantalla y ocurre al nivel de los archivos.²⁹ La pantalla es una superficie de visualización de los comandos de y los procesos que ocurren cuando se operan esos comandos; es decir, es la condición de posibilidad de generar *inputs* y visualizar *outputs*. Como señala Israel Márquez: “[...] refleja las acciones en simultaneidad con nuestras propias decisiones [...]. Esto hace que entre la pantalla y el usuario se vaya construyendo una especie de conversación en tiempo real. [Éste] es un proceso interactivo, dialógico,

²⁹ En realidad, existen muchas otras formas de desagregación y agregación. Es fácil reconocer varias de ellas entre las herramientas que utilizan las humanidades digitales para procesar *Big data*.

que se construye sobre la noción de retroalimentación [...]”.³⁰

Esa interacción permite que la pantalla devenga en una superficie de agregación en la que diferentes archivos puedan agruparse. La interfaz gráfica de las computadoras facilita operar varios archivos —o plataformas— de manera simultánea, como ventanas activas o como íconos que funcionan a manera de índices. Márquez explica:

Este despliegue de ventanas en coexistencia puede verse también como una multiplicación de pantallas dentro de la propia pantalla de ordenador (la ventana no deja de ser una forma metafórica de designar la pantalla), que actuaría de este modo como una especie de metapantalla capaz de englobar dentro de sí una serie de (sub)pantallas de diferente contenido y utilidad.³¹

La agregación de archivos puede ser tan efímera, homogénea o heteróclita como el usuario desee, ya que puede reunir archivos que se alinean en torno a un colector, un género musical, un área, un estilo u otra variable; o archivos tan disímiles como lo son los que contienen, por ejemplo, las plataformas Spotify y YouTube, el Museo del Hombre en París, una página que ofrece paisajes sonoros en tiempo real, otra que comercializa registros para sonorizar imágenes, las canciones del holograma Hatsune Miku y el Repositorio del Laboratorio Nacional de Materiales Orales de Morelia (LANMO) (México), y los registros almacenados en su dispositivo. Este último tipo de

³⁰ Israel Márquez, *Una genealogía de la pantalla*, p. 221.

³¹ *Ibid.*, p. 220.

agregación expone al usuario a distintas curadurías, clasificaciones, políticas de acceso, compresiones de audio, metadatos, estrategias de comercialización, niveles de interoperabilidad, posibilidades de reproducción y a algoritmos que escudriñan sus reproducciones y elaboran de él un perfil de consumidor. A la vez lo desafía a jugar con íconos, *files* y formatos, a ser él mismo el curador de registros ya curados, a clasificar y reclasificar, a participar en el proceso de distribución, a opinar, a que “se archive por su cuenta”.³²

El usuario tiene el poder de generar distintas configuraciones efímeras del “archivo virtual” sobre la pantalla; es decir, de ese conjunto de archivos en constante expansión que se halla en el entorno virtual. Se trata de una selección paradigmática, de una suerte de “formación archivística”³³ creada a partir de sus intenciones, gustos, prejuicios y disponibilidad tecnológica. El hecho de que esa selección se conforme por archivos que reúnen registros sonoros no es un dato que deba ser desestimado, pues eso implica, ante todo, una experiencia de escucha. El archivo-pantalla induce un tipo de escucha particular. En otro trabajo expresé que la escucha de un registro sonoro seleccionado del entorno virtual constituye una suerte de “audición con fondo”, pues ocurre desde la conciencia de un cúmulo

³² Analet Pons, “Archivos y documentos en la era digital”, p. 290.

³³ En alguna medida este concepto remite, con similitudes y diferencias, a lo que Michel Foucault, en su libro *La arqueología del saber*, llamó “formación discursiva”. Para Foucault la formación discursiva es una selección del discurso sujeta a distintas fuerzas que da lugar a lo decible en determinado tiempo y lugar. Con la expresión “formación archivística” quiero señalar una selección de archivos y registros también regida por diferentes fuerzas que dan lugar a una agregación en determinado tiempo (efímero) y lugar (la pantalla).

de información vasto y expansivo, que se agita por la permanente alimentación de numerosos usuarios e interfaces.³⁴ La disponibilidad de esos archivos, la conciencia de su magnitud, su fluidez y constante ampliación, así como la facilidad de acceso a ellos, constituyen una invitación al *zapping*,³⁵ a segmentar la escucha, a desfocalizar y refocalizar, a descubrir y a obtener más. Aunque no en referencia a la escucha, Márquez sintoniza con esta idea al ver ante la pantalla un sujeto “descentrado, múltiple, fragmentado y simultáneo: un ‘sujeto-ventana’, ‘ventanizado’, que es al mismo tiempo un ‘sujeto-pantalla’, ‘pantallizado’”.³⁶

El poder del usuario (a modo de conclusión)

Los archivos sonoros disponibles en el entorno virtual se expanden en cantidad y diversidad. Las causas de este crecimiento son varias: pulsión a la datificación, manía colectora, obtención de ganancias, búsqueda de visibilidad, preservación, dataísmo, coleccionismo, etc.³⁷ Esos archivos conforman “el archivo” o, mejor dicho, “el archivo virtual”; un escenario paradójico: por un lado, intrínsecamente inacabado y efímero, por otro, proveedor de una sensación de totalidad y persistencia. Las condiciones tecnológicas actuales, sintetizadas en los apartados anteriores, empoderan al usuario ante “el archivo virtual”, el cual

³⁴ Miguel A. García, “Todo es archivo en la web”, pp. 1-11.

³⁵ Este término se refiere a la práctica de cambiar reiteradamente el canal de la televisión con el control remoto.

³⁶ Israel Márquez, *op. cit.*, p. 223.

³⁷ Eivind Røssaak, *op. cit.*

se hace dócil en la superficie de la pantalla, que convierte al usuario en uno de los tantos gestores. La experiencia ante la pantalla de un dispositivo conectado a internet es la antítesis de la experiencia en la sala de audición en la que sólo se accede a los fondos de una institución. La pantalla es expansiva y conmina a agregar y desagregar, la segunda es circunscrita y limita la intervención del usuario. Si bien sobre la superficie de la pantalla el usuario se empodera, también se encuentra con otros agentes tecnológicamente empoderados, expertos creadores y administradores de algoritmos, robots y dinero. En este sentido, la pantalla tiene reservado para él un espacio en el que se superponen y suceden juego, entretenimiento, trabajo e información, y otro para el conformismo o la discrepancia. Allí se dirime o se tensa una disyuntiva: operar mansamente o adoptar una actitud crítica hacia la comercialización, la concentración y el acceso desigual —e incluso la imposibilidad de acceder— a los archivos. En estas condiciones, digitales y virtuales, los registros sonoros se agrupan en archivos —aquellos que definen las instituciones, las empresas y los individuos—,³⁸ en “el archivo virtual” —la totalidad de todos ellos— y en el archivo-pantalla —las formaciones archivísticas creadas por los usuarios conforme a sus intereses y pericia. Una grabación de Alan Lomax, como muchas otras gestadas, validadas y estu-

³⁸ Una diferenciación y clasificación de los tipos de archivos sonoros que se encuentran en el entorno virtual es, sin duda, una tarea pendiente que excede el alcance de este trabajo. No obstante, debe destacarse que las instituciones y empresas no sólo suben sus archivos particulares al entorno virtual sino también propician agregaciones de registros y archivos de diferentes procedencias (ver, por ejemplo, la sección de instrumentos musicales del portal de Europeana, en: <www.europeana.eu>).

diadas en contextos académicos, en teoría puede ocupar posiciones en y agregarse a otros registros —académicos y no-académicos— en las tres configuraciones en que un archivo puede constituirse. La alta capacidad de desagregación, agregación y distribución que tienen los registros sonoros en el contexto tecnológico actual, da lugar a que una grabación de campo de Lomax tomada en la prisión de Luisiana, forme parte de una lista de una reproducción ofrecida por una plataforma de comercialización de música, que además contenga una canción infantil de Argentina, un pieza de música popular o *Schlager* de Alemania, un narcocorrido de México u otra expresión igualmente discrepante en cuanto a sus estructuras musicales, patrones emocionales, rasgos estilísticos y contextos culturales. Esta es una de las consecuencias del ingreso de los registros sonoros al régimen archivístico vigente en el entorno virtual; es decir, del ingreso a un escenario signado por una constante innovación de las tecnologías de desagregación, agregación y distribución.

Referencias

- BEER, David and Roger Burrows (2013). "Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data", *Theory, Culture & Society*, vol. 30, núm. 4, pp. 47-71.
- ERNST, Wolfgang (2002). *Das Rumoren der Archive*. Berlín: Merve Verlag.
- ____ (2006). "Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?", en: Chun Wendy Kyong y Thomas Keenan (eds.), *New Media / Old Media: A History and Theory Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 105-124.

- FEATHERSTON E., Mike (2000). "Archiving Cultures", *British Journal of Sociology*, vol. 51, núm. 1, pp. 161-184.
- _____ (2006). "Archive", *Theory, Culture & Society*, vol. 23, núm. 2-3, pp. 591-596.
- FOUCAULT, Michel (1968). "Réponse à une question", *Sprit*, núm. 71, pp. 850-874.
- _____ (2002) [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALLOWAY, Alexander R. (2010). "What You See Is What You Get?", en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*. Oslo: Novus Press, pp. 15-179.
- GARCÍA, Miguel A. (2018). "¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y las certezas de la etnomusicología", *Resonancias*, vol. 22, núm. 43, pp. 67-82.
- _____ (2019). "El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 29, núm. 1, pp. 107-125.
- _____ (2020). "Todo es archivo en la Web", *Cuadernos de Documentación Multimedia*, núm. 31, pp. 1-11.
- _____ (2021). "El archivo (sonoro) como proceso", *Indiana*, vol. 38, núm. 1, pp. 243-255.
- IMMINK, Kornelis Antonie (2018). "How We Made the Compact Disc", *Nat Electron*, núm. 1, p. 260, en: <<https://doi.org/10.1038/s41928-018-0063-7>>. Consultado el 24 de noviembre de 2022.
- JACOBSEN, Kjetil (2010). "Anarchival Society", en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*. Oslo: Novus Press, pp. 127-154.
- JAMESON, Fredric (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- KAPPERS, Rogier (2004). *Lomax - The Songhunter*. MM Filmprodukties, NPS Televisie.

- KETELAAR, Eric (2006). "Writing of Archiving Machines", en: Sonja Neef, José van Dijck y Eric Ketelaar, *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 183-195.
- KITTLER, Friedrich. A. (1999) [1986]. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- LINS Ribeiro, Gustavo (2018). "El precio de la palabra: la hegemonía del capitalismo electrónico-informático y el googleísmo", *Desacato*, núm. 56, pp. 16-33.
- MÁRQUEZ, Israel (2015). *Una genealogía de la pantalla*. Madrid: Anagrama.
- MARTIN, Darnell (2008). *Cadillac Records*. Sony Pictures Entertainment (SPE). Nueva York: Parkwood Pictures.
- PEARCE-MOSES, Richard (2005). *A Glossary of Archival and Records Terminology*. Chicago: The Society of American Archivists.
- PONS, Anaclet (2017). "Archivos y documentos en la era digital", *Historia y Comunicación Social*, vol. 22, núm. 2, pp. 283-292.
- RØSSAAK, Eivind (2010). "The Archive in Motion: an Introduction", en: Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion*. Oslo: Novus Press, pp. 11-26.
- ROSA, Agnieszka (2015). "Human Trace on the Internet. The Issue of Archiving the Web from the Point of View of Anthropology-Oriented Archival Science", *Archiwa - Kancelarie - Zbior*, vol. 6, núm. 8, pp. 193-205.
- SANTINI, Rose Marie (2011). "Collaborative Classification of Popular Music on the Internet and Its Social Implications", *International Digital Library Perspectives*, vol. 27, núm. 3, pp. 210-247.
- STERNE, Jonathan (2012). *MP3. The Meaning of a Format*. Durham / Londres: Duke University Press.

VAN DE PAVERT, León (2011). *Reed-Solomon Encoding and Decoding*, tesis de licenciatura. Turku: Turku University of Applied Sciences.

EL SONIDO DE LA POESÍA EN ESPAÑOL DEL SIGLO XX: UNA ESCUCHA ASISTIDA POR COMPUTADORA A LAS VOCES DE SEIS POETAS EN MÉXICO¹

Aurelio Meza
Universidad de Concordia

Hacia un estudio sistemático en México del audio literario en español

Gentle, Drift y World son programas de procesamiento de señal de audio diseñados o desarrollados por un equipo multidisciplinario de la Universidad de California, en Davis, a cargo de Marit MacArthur, el cual ofrece herramientas digitales para el estudio de grabaciones de audio de conversaciones, lecturas o performances vocales, sin acompañamiento musical.² Actualmente se encuentra disponible la versión 4 en acceso abierto a través de la asociación de investigación norteamericana, Spokenweb.³ Su uso contribuye a refinar las aproximaciones en estu-

¹ El primer borrador de este capítulo fue realizado en 2019, en el contexto de una estancia de investigación en la Universidad de California, en Davis, con la supervisión de Marit MacArthur, financiada por la Fonds de Recherche du Québec-Société et Culture, a través de la Bourse pour stage hors Québec. Agradezco los comentarios de integrantes de Poética Sonora MX y del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) durante el proceso de revisión y adecuación del estudio para esta publicación.

² Marit MacArthur, “Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies”, pp. 38-63 e “Introducing Simple Open-Source Tools for Performative Speech Analysis: Gentle and Drift”, en: <<http://jacket2.org/commentary/introducing-simple-open-source-tools-performative-speech-analysis-gentle-and-drift>>.

³ Drift 4, “About Drift”, en: <<https://drift4.spokenweb.ca/about.html>>.

dios académicos a los aspectos sonoros de la poesía, la retórica, la recitación y los registros en audio de performances vocales de diversos tipos (casuales, improvisados, planeados, en vivo o editados en estudio). Mientras que Gentle y Drift han sido utilizados principalmente con grabaciones en inglés, y World en otros idiomas como el español. En el presente capítulo se emplearon los tres programas en su conjunto para analizar los aspectos tonales de grabaciones realizadas por reconocidos poetas de las letras mexicanas, como son Rosario Castellanos, Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Elsa Cross, Jaime Sabines y Coral Bracho. Estos autores abarcan diversas generaciones con distintas poéticas, si bien comparten el hecho de haber sido antologados en más de una grabación literaria de audio, lo cual fue uno de los criterios principales de selección en este estudio. Algunas de sus obras se alinean con lo que podríamos llamar la tradición del poema largo filosófico mexicano del siglo xx, mientras que otras son afines al misticismo y al epigrama, entre otras formas y subgéneros. Cada poeta se caracteriza, además, por su particular estilo interpretativo al momento de leer su obra en voz alta.

A partir del análisis de las voces de los creadores, en el presente capítulo repasaremos cómo los programas mencionados nos ayudan a comprender aspectos aurales⁴ de la creación literaria y de la expresión vocal huma-

⁴ Por lo aural (o auralidad) se entiende el aspecto más intrínsecamente sonoro del acto de la escucha humana. Como explica Ana María Ochoa Gautier en su vital estudio sobre la imbricación entre colonialidad, conocimiento y escucha en Colombia durante el siglo xix, las últimas décadas han atestiguado un "giro aural" dentro de los estudios sociales y humanísticos, el cual se refleja en un creciente interés por temas relacionados al sonido y la escucha, así como un incremen-

na en general. Para realizarlo se emplean con frecuencia los conceptos de “escucha distante”,⁵ “escucha atenta” y “escucha atenta asistida por computadora”, por lo cual a continuación se ofrecerán algunas acotaciones al respecto. Mientras que la escucha atenta (*close listening*) es una reproducción sonora de la noción tradicional de “lectura atenta (*close reading*)”, la escucha distante (*distant listening*) hace hincapié en la posibilidad de analizar la auralidad desde los preceptos ofrecidos por el concepto de lectura distante (*distant reading*), acuñado por Franco Moretti, de estudiar grandes cantidades de obras con la ayuda de métodos y herramientas cuantitativas —como gráficas, mapas y árboles—⁶ de una manera que sería imposible realizar mediante un análisis atento, ya sea asistido por computadora o no.⁷ Asimismo, los conceptos de escucha y lectura distantes hacen referencia a la influyente antología crítica de Charles Bernstein, *Close Listening* (1998) y al ensayo de Franco Moretti que da título a su libro, *Distant Reading* (2013). En cuanto a la escucha atenta asis-

to en los estudios al respecto. Cf. Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, p. 207.

⁵ Tanya Clement, “Distant Listening or Playing Visualisations Pleasantly with the Eyes and Ears”, en: <<http://doi.org/10.16995/dscn.236>> y Andrea Cabrera *et al.*, “Una escucha distante de los Rojo eSlams en el Centro de Cultura Digital”, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/una-escucha-distante-de-los-rojo-eslams-en-el-centro-de-cultura-digital>>.

⁶ *Graphs, Maps, and Trees* (2005) es el título del primer libro de Franco Moretti que trata sobre la lectura distante.

⁷ Moretti comprende que este enfoque cambia radicalmente el panorama de la crítica literaria y desestabiliza la visión de Harold Bloom en *The Western Canon: The Books and School of the Ages* del canon como un conjunto selecto de obras: “Knowing two hundred novels is already difficult. *Twenty thousand?* How can we do it, what does ‘knowledge’ mean, in this new scenario?” (Franco Moretti, *Distant Reading*, p. 67).

tida por computadora (machine-assisted close listening), se trata de un concepto acuñado por Chris Mustazza para definir el uso de software especializado para el análisis sonoro de grabaciones literarias, en su caso, el programa ARLO, desarrollado por HIPSTAS, grupo de la Universidad de Texas, Austin, dirigido por Tanya Clement.⁸ Dicho grupo fue pionero en el tipo de investigaciones que ahora también son posibles con Gentle-Drift, y se centró en diferentes aspectos parafonotextuales,⁹ que están presentes en las grabaciones que conforman el inmenso acervo sonoro de PennSound, de la Universidad de Pennsylvania. Entre los aspectos que analizaron de manera masiva en dicho acervo se encuentran no sólo las risas del público, registradas en numerosas grabaciones,¹⁰ o sus aplausos,¹¹ sino también diferencias antes inadvertidas entre distintas grabaciones del mismo poema e incluso la iden-

⁸ Chris Mustazza, "Machine-Aided Close Listening: Prosthetic Synaesthesia and the 3d Phonotext", en: <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.

⁹ De acuerdo con Al Filreis (cofundador de Pennsound), la parafonotextualidad es "the paratextual aspect of a poem as performed during a live poetry reading [...] including but not limited to what Peter Middleton calls 'unplanned sound,' 'obtrusive failures of attention,' and the like". Existen numerosos elementos parafonotextuales que rodean la ejecución oral de un poema, como son los comentarios previos o posteriores de quien lee, los aplausos, risas y otras reacciones del público, así como "accidental ambient noises, made by audience and by the room itself, as Middleton observes, for readings that are recorded; [...] signs of the technological medium itself; and [...] vocal interpolations by the poet that are not, but can seem to be, part of the text-as-score as delivered". Cf. Al Filreis, "Notes on Paraphonotextuality", en: <<http://amodern.net/article/paraphonotextuality>>.

¹⁰ Eric Rettberg, "Hearing the Audience", en: <<http://jacket2.org/commentary/hearing-audience>>.

¹¹ Tanya Clement y Stephen McLaughlin, "Visualizing Applause in the Pennsound Archive", en: <<https://jacket2.org/commentary/clement-mclaughlin-pennsound-applause>>.

tificación de sonidos antes considerados como “ruido”,¹² los cuales pueden ayudarnos a rastrear la procedencia de ciertas grabaciones.¹³

Luego de abordar el conjunto de datos considerado para el presente análisis, en la presente sección se discute la importancia de una aproximación aural a la poesía y al arte sonoros en español desde diversos archivos y colecciones de audio que se han editado en la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha, con énfasis en el estado de la cuestión en la crítica literaria mexicana a partir de las prácticas de lectura en voz alta. En este sentido, esta investigación se alinea a nociones rectoras de los seminarios “Orality”,¹⁴ como son la revisión de archivos sonoros existentes con el apoyo de tecnologías digitales que contribuyan a ampliar el rango de acción de los estudios literarios. Mientras que, en campos de estudio afines, los programas computacionales especializados son ya bastante comunes (tal es el caso de Praat en la lingüística). Gentle-Drift¹⁵ y

¹² Kenneth Sherwood, Kenneth, “Distanced Sounding: arlo as a Tool for the Analysis and Visualization of Versioning Phenomena within Poetry Audio”, en: <<https://jacket2.org/commentary/distanced-sounding-arlo-tool-analysis-and-visualization-versioning-phenomena-within-poetr>>.

¹³ Chris Mustazza, “The Noise Is the Content: Toward Computationally Determining the Provenance of Poetry Recordings”, en: <<https://jacket2.org/commentary/noise-content-toward-computationally-determining-provenance-poetry-recordings>>.

¹⁴ La primera edición del seminario “Orality” se realizó del 14 al 16 de octubre de 2020 con el subtítulo “Archive and Sound”. Del 24 al 26 de marzo de 2021 se llevó a cabo la segunda edición, “Orality: Memory and Resonance”. El micrositio es accesible a través del enlace <<http://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/>>.

¹⁵ A lo largo de este ensayo, con frecuencia se utiliza un guion para ligar los programas Gentle y Drift dado que ambos operan de manera conjunta a través de una misma interfaz gráfica de usuario, lo que produce una experiencia de utilización continua y constante.

World no sólo se concentran en el aspecto exclusivamente fonético sino también en el performático y complementan consideraciones etnográficas sobre lo que son las lecturas de poesía en voz alta.¹⁶

¹⁶ Se utilizó Gentle y Drift para realizar escuchas atentas mediante las gráficas y datos obtenidos para algunas piezas claves en este ensayo, así como para una escucha distante de todas las piezas mencionadas más adelante en la tabla 1. De acuerdo con el nuevo sitio web del proyecto, "Drift was prototyped in 2016 by Robert Ochshorn and Max Hawkins with support from Marit MacArthur's ACLS Digital Innovations Fellowship. It is a highly accurate pitch-tracker that also incorporates the forced alignment features of Gentle, visualizing a pitch trace over time and aligning it with a transcript. (Note: Gentle can also create rough transcripts of speech recordings.) Using an algorithm developed by Byung Suk Lee and Daniel P. W. Ellis at Columbia University to work with precise accuracy on the noisy, low-quality vocal recordings common in the audio archive, Drift measures what human listeners perceive as vocal pitch (the fundamental frequency, the vibration of the vocal cords, as measured in hertz) every 10 milliseconds in a given recording". Cf. Drift 4, *op. cit.*

Con el programa World también se analizaron las piezas seleccionadas en modalidad escucha distante, mientras que su sucesor, llamado Voxit, no estuvo disponible a tiempo para su utilización en este estudio. World fue desarrollado por Masanori Norise en Japón y Voxit por Lee Miller en la Universidad de California en Davis. Ambos fueron codificados en el lenguaje de programación Matlab y prometen mayor precisión para alinear el texto de un poema con su versión aural en idiomas distintos al inglés. Al respecto, dicho sitio web indica que "Voxit is an open-source toolkit that performs automated analysis of vocal parameters in audio recordings of speech and song. It was developed by Lee M. Miller in collaboration with Marit J. MacArthur at the University of California, Davis, with additional input from Robert Ochshorn. It works best on recordings of a single speaker; overlapping speakers will generate erroneous Voxit prosodic measures. [...] Some of the Voxit prosodic measures in Drift4 differ slightly from the same prosodic measures in Voxit itself, because Voxit analyzes voiced speech and ignores unvoiced speech (e.g., fricatives and plosives, which do not involve the vocal cords), and thus is language-agnostic, while Drift analyzes words in English, based on Gentle transcripts" (Drift 4, *op. cit.*). Para mayor información sobre las versiones anteriores de Gentle-Drift y algunas investigaciones realizadas con su ayuda, ver: Marit MacArthur, "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies" e "Introducing Simple Open-Source Tools for Performative Speech Analysis: Gentle and Drift" y Marit MacArthur, Lee Miller y Georgia Zellou, "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets", en: <<https://doi.org/10.22148/16.022>>.

La segunda sección hace un breve repaso histórico sobre las colecciones de donde provienen las grabaciones, mientras que la tercera plantea el conjunto de datos seleccionado y los retos metodológicos que implicaba su análisis. Por cuestiones de espacio, las siguientes tres secciones se concentran en grabaciones de poemas representativos de tan sólo tres de los autores mencionados; (*Piedra de sol* de Octavio Paz, 1957; “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” de Jaime Sabines, 1962-1973; y “Agua de bordes lúbricos” de Coral Bracho, 1981) y muestra algunos de los resultados más sobresalientes obtenidos con el uso de estos programas. El planteamiento de partida es que arrojan información relevante no sólo sobre los patrones hallados en un conjunto de grabaciones (escucha distante) sino también sobre el contenido específico de una grabación en particular (escucha atenta). De hecho, la mayoría de los ejercicios hechos actualmente —incluyendo este ensayo, y el de Marit MacArthur, Lee Miller y Georgia Zellou titulado “Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets”— se realizan a medio camino entre ambos métodos analíticos, sin que a la fecha sea discernible en el futuro cercano una escucha distante de las magnitudes que ha llegado a tener la lectura distante, origen de su contraparte sonora.

Esta investigación busca aportar por partida doble al estudio de la oralidad y de las poéticas sonoras. Por un lado, se trata de la primera investigación en México de escucha asistida por computadora con grabaciones literarias de audio en español y, por otro lado, muestra que el proceso metodológico y las lecciones aprendidas pueden ser incluso más valiosas que los propios resultados *en el presente estadio del desarrollo de estudios de este tipo*, ya que

desafían la forma en que aún se realizan y validan los métodos científicos en la crítica literaria.

Las ventajas de utilizar estas herramientas van más allá de los estudios literarios y se extienden a los campos de la retórica, la radiodifusión y, en general, al estudio de la voz humana grabada en formato audio sin acompañamiento musical. Las consecuencias de la confirmación o verificación de datos empíricos sobre la dimensión sonora de estas grabaciones son de vital importancia para el avance de los estudios sonoros y la crítica literaria. Puede generarse un marco común desde el cual se explique con precisión por qué, por ejemplo, la lectura de un autor aburre, mientras que la de otra persona resulta vigorizante. Se tendría el vocabulario y los conceptos teóricos para describir los efectos de un performance determinado en nuestra manera de recibir e interpretar un texto o poema. Podría observarse en qué momentos un autor utiliza un tono de voz distinto al que tiene normalmente y, a través de una mezcla de escucha atenta y distante, se podría argumentar por qué motivos se da esta variación tonal. También se podrían comparar versiones en vivo de un mismo poema con aquellas en estudio, como es el caso en el presente análisis que realizamos de Jaime Sabines.

Muchas de las referencias a los estilos de lectura en voz alta de estos autores, así como a sus patrones de entonación, tesitura o cualquier otro aspecto aural, se encuentran en los prólogos e introducciones que acompañan los discos de la colección “Voz Viva de México”, colección producida desde la década de los sesentas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y “Entre Voces” del Fondo de Cultura Económica (FCE), activa desde los años noventas. Cada una tiene su propia estética y forma-

to de presentación.¹⁷ En el caso de “Voz Viva”, los primeros álbumes de su catálogo (entre ellos el de Alfonso Reyes, quien inaugura la colección) fueron grabados durante varios años con la misma grabadora, una Ampex, y estuvieron a cargo del mismo ingeniero de grabación, Rodolfo Sánchez Alvarado, durante alrededor de veinticinco años.¹⁸ Estos hechos las hacen mucho más homogéneas que el grueso de las grabaciones de audio literario en inglés, en las que las diferencias en la calidad de las grabadoras utilizadas y los fondos con ruido ambiente hacen más difícil una comparación a nivel grupal y hasta generacional de los registros sonoros. Otros álbumes estudiados en este capítulo provienen de la colección “Poesía en la Residencia” del Centro Cultural Español Residencia de Estudiantes (Madrid, España), de compañías editoriales independientes como Galaxia Gutenberg (Valencia, España), la cual durante un tiempo publicó la colección de audio literario “Escritores en su Voz”, así como de empresas discográficas independientes, entre ellas Pentagrama Ediciones, Fonarte y Gramex (todas de la Ciudad de México).

Pese a que los temas de la voz, el silencio y el dialogismo son constantes en la obra de los autores seleccionados, poco se ha dicho de sus estilos performáticos o recitativos.¹⁹ Sus críticos suelen hacer referencias a su voz

¹⁷ Cf. Susana González Aktories, “Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Instituto Ibero-Americano de Berlín”, en: M. García (ed.), *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, pp. 177-198.

¹⁸ Susana González Aktories, “Aproximación a la colección Voz Viva de la UNAM”, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/aproximacion-a-la-coleccion-voz-viva-de-la-unam>>.

¹⁹ Algunas excepciones importantes son los textos más recientes de Susana

poética, así como su tono y musicalidad, términos utilizados de manera un tanto difusa, pues no describen realmente ningún aspecto aural o sonoro de la interpretación, a los que sin embargo se les atribuye la capacidad de difuminar las diferencias entre ritmo métrico y melódico. Cuando se analizan con más detenimiento, estas afirmaciones parecen estar ancladas en limitaciones críticas similares a las que afectan al estudio académico de las lecturas de poesía en lengua inglesa “a veces con un rico sentido de la historia literaria, pero con ejemplos anecdóticos que delatan claras preferencias estético-ideológicas”.²⁰ Encontramos un ejemplo de este sesgo en la crítica literaria mexicana a través de los relatos sobre el estilo de Eduardo Lizalde, constantemente ligado a historias casi de epifanía en los que alguien experimenta

González Aktories, uno de ellos sobre la voz “autoral” de Bracho (Susana González Aktories, “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de ‘Agua de bordes lúbricos’ leído por Coral Bracho en Viva Voz”, en: A. de T. Ochoa (ed.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, pp. 251-295, en: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/7505>>), al que me referiré más adelante, así como a su acercamiento a la aplicación digital de *Blanco*, de Octavio Paz (Susana González Aktories, “Voces en marcas de agua: hacia la memoria de *Blanco* de Octavio Paz y sus manifestaciones desde la escucha”, en: N. Golubov (ed.), *El placer de la lectura: cuerpos, afectos, textos*, pp. 257-300). La autora también se refiere en ese texto a ciertas particularidades en las voces de Paz, Lizalde y Cross, quienes realizan grabaciones de lecturas de ese otro gran poema paciano. También conviene mencionar las observaciones de Guillermo Sheridan sobre las lecturas de Octavio Paz, aun cuando este escrito no constituye propiamente un análisis pormenorizado de lo que arroja una lectura de un poema cuando se aborda desde su performatividad en voz alta. Cf. Guillermo Sheridan, “Octavio Paz leyendo”, en: <<https://www.jornada.com.mx/1997/09/28/sem-sheridan.html>>.

²⁰ Traducción propia. En el original: “sometimes informed by a rich sense of literary history but fleshed out with anecdotal examples that betray clear aesthetic-ideological preferences”. Cf. Marit MacArthur, Lee Miller y Georgia Zellou, *op. cit.*, p. 4.

personalmente su voz, y por lo general sin agregar más comentarios sobre el aspecto aural de su poesía. Así lo señala, por ejemplo, el editor y poeta, José Ángel Leyva: “Eduardo Lizalde es un monstruo”, exclamó el poeta colombiano Santiago Mutis cuando concluyó el recital del mexicano en Casa de Poesía Silva en el 2008. Santiago [...] había escuchado hablar de Lizalde desde sus años en México, pero nunca lo había leído; no conocía la voz física ni poética de éste”.²¹ Esta anécdota y otras parecidas tienen un aspecto en común: la confusión entre voz poética y estilo performático (la “voz” del poeta), también frecuente en la crítica sobre otros poetas seleccionados. Asimismo, evidencian la falta de un vocabulario adecuado para explicar los aspectos aurales de su particular forma de leer poesía en voz alta.

Con respecto a cómo los poetas y los críticos consideran la dimensión aural de la poesía y de los recitales de poesía, Cinthya García Leyva, artista sonora, investigadora y cofundadora de Poética Sonora MX, compartió una opinión durante una entrevista que el equipo sostuvo con la poeta Rocío Cerón, la cual resume bastante bien la cuestión principal en juego:

La idea de lo sonoro en cierto sector de la poesía está en el entendimiento de cómo suenan las palabras entre palabras, como [...] el ritmo del texto, la sonoridad, pero una conciencia más allá de la escucha misma siento que no se explora, que de hecho no interesa. Para ciertos sectores, eso le corresponde entonces al músico o al artista sonoro, como

²¹ José Ángel Leyva, Leyva, “Eduardo Lizalde: la zarpa del poeta”, en: M. A. Campos (ed.), *Algo sangra: aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde*, p. 129.

si no fuera parte también de la ejecución misma, pues [...] es un entendimiento [basado] en la sonoridad textual muy distinto a otra sonoridad más plástica.²²

Para paliar esta falta observada, los programas desarrollados por el equipo de MacArthur miden un conjunto de cualidades prosódicas presentes en la voz humana registrada en formato audio de baja calidad, en oposición a programas en lingüística como Praat, que exigen ciertos parámetros de grabación y definición. Entre las medidas prosódicas más relevantes para el presente capítulo está el tono promedio (*pitch mean*) o “frecuencia fundamental de una voz [...] muestreada cada 10 milisegundos y medida en Hertz (ciclos por segundo)” que mide “el número de veces que las cuerdas vocales vibran por segundo”,²³ así como la tesitura (*pitch range*) medida en octavas y el conteo de pausas (*pause count*). En el presente trabajo se emplean con frecuencia estos tres conceptos para caracterizar aspectos tonales y temporales de los poemas recitados, a la par que compara los valores arrojados por estas y otras medidas hechas con World, Gentle y Drift en su tercera versión. Al hacerlo, intenta sentar un precedente en el uso de aplicaciones computacionales especializadas para el análisis sonoro del audio literario en español.

Los valores mencionados sólo son algunos de los que se pueden considerar en un análisis de este tipo. Al mo-

²² Cinthya García Leyva entrevistada por Rocío Cerón para Poética Sonora MX, el 23 de junio de 2016, en Ciudad de México.

²³ Drift 4, “Prosodic Measures”, en: <<https://drift4.spokenweb.ca/prosodic-measures.html>>. Traducción propia. En el original: “fundamental frequency, of a voice [...] sampled every 10 milliseconds, measured in Hertz (cycles per second)”, el cual mide “the number of times the vocal cords vibrate per second”.

mento del cierre de esta investigación, Gentle-Drift mide un total de diecisiete medidas prosódicas en todas las grabaciones que analiza. Las primeras doce (tono promedio, tesitura —o rango de tono—, conteo de pausas, tasa de conversación —palabras por minuto—, tasa promedio de pausas, duración promedio de las pausas, velocidad absoluta de tono promedio, aceleración absoluta de tono promedio, entropía de tono, complejidad rítmica de las pausas, complejidad rítmica de las sílabas y complejidad rítmica de las frases)²⁴ son brevemente explicadas en MacArthur, Miller y Zellou.²⁵ Cinco medidas adicionales han sido integradas desde entonces, a saber, el ciclo de operación de pausas, dinamismo, rango de intensidad, velocidad de intensidad y aceleración de intensidad.²⁶ Por cuestiones de espacio, en este capítulo se utilizaron únicamente las tres primeras (tono promedio, tesitura y conteo de pausas), en el entendido de que un análisis en el que se contemplen todas sería de una profundidad y extensión que no son posibles en este caso. La intención es invitar y allanar el camino a nuevas exploraciones que se enfoquen en autores y obras en particular para utilizar todas las capacidades analíticas que estos programas ofrecen. De esta manera, los avances y resultados de la escucha asistida por computadora cambian progresivamente

²⁴ Traducción propia. Originalmente enunciadas en inglés como: *pitch mean, pitch range, pause count, conversation rate (words per minute), average pause rate, average pause duration, pitch mean absolute velocity, pitch mean absolute acceleration, pitch entropy, rhythmic complexity of all pauses, rhythmic complexity of all syllables y rhythmic complexity of all phrases.*

²⁵ Marit MacArthur, Lee Miller y Georgia Zellou, *op. cit.*, pp. 29-33.

²⁶ Traducción propia. Originalmente enunciadas en inglés como: *pause duty cycle, dynamism, intensity range, intensity speed y intensity acceleration.*

junto con las herramientas mismas con que se realizan. Es por ello necesario poner énfasis en que todas las afirmaciones realizadas dependen del estadio en el que se encuentran los programas en cuestión.

Las colecciones

A pesar de la centralidad de “Voz Viva” para el patrimonio sonoro de México (e incluso después de esfuerzos retrospectivos como la exposición de 2014, *Desafiando la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*), la colección de audio literario más antigua y de mayor duración en México no ha recibido aún la atención debida por parte de la crítica literaria y los historiadores del arte. No obstante, su creación y desarrollo se deben al esfuerzo de varias generaciones de escritores, cada una de las cuales tuvo una idea particular de lo que valía la pena preservar en formato de audio. En 1959, un comité especial de la UNAM recibió el encargo de crear una serie de colecciones de audio que dieran cuenta de las voces más importantes del siglo xx. Los miembros de este Consejo Consultivo de Voz Viva de México (conformado por Roberto Mantilla Molina como presidente, Max Aub como secretario y Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Mario de la Cueva, Jaime García Terrés, Antonio Gómez Robledo y Luis Villoro como vocales) trabajaron durante varios años en conjunto para cristalizar este proyecto, como consta en los créditos de los cuadernillos. La primera colección que comisionaron fue “Voz Viva de México”, en la que se seleccionaron poetas vivos para las primeras grabaciones literarias en audio del país. En paralelo, este comité lanzó otra colec-

ción llamada “Voz Viva de la Literatura Mexicana”, en la que la obra de famosos poetas, por lo general fallecidos, era interpretada por otra persona. Una colección más, “Voz Viva: Testimonios Políticos”, recopilaba discursos de presidentes mexicanos, como Adolfo López Mateos y Lázaro Cárdenas. Las fundas de los vinilos de “Voz Viva de México” de los años sesentas muestran cómo estas colecciones se distinguían claramente unas de otras, pero con el paso de los años las intenciones originales del proyecto se fueron difuminando, incluso para las sucesivas juntas directivas del comité de dirección de “Voz Viva”, por lo que no existe una lista oficial de todas las grabaciones de discursos publicadas por la UNAM. Lo más cercano a ello ni siquiera forma parte de los archivos de la universidad, sino que está disponible en *Voces que dejan huella*, la colección digital de Eduardo Ortiz.²⁷

Como se explica en las notas de la carátula de algunos títulos de los años sesenta (como los de Paz y Castellanos de 1961, o el de Sabines de 1965), los primeros discos de “Voz Viva” se grabaron todos en el mismo estudio con el mismo equipo, producidos en las mismas instalaciones con el mismo personal. Todo ello hace que sean uniformes en cuanto a volumen, intensidad de voz y distancia

²⁷ *Voces que dejan huella* está disponible en: <www.cecilia.com.mx>. Recientemente se inauguró el repositorio digital de audio de “Voz Viva” por parte del Departamento de Cultura UNAM y ligado a los esfuerzos de Descarga Cultura UNAM encabezados por Myrna Ortega Morales, el cual prevé otorgar acceso digital a todas sus grabaciones y ofrecer recursos paratextuales como son el registro de cada disco en Dublin Core y la versión digital de la portada. Al momento de escribir estas líneas, todavía no se encontraban disponibles las digitalizaciones de los librillos y de la contraportada, aunque se trata de un trabajo en elaboración que seguirá creciendo con el tiempo. El repositorio se puede consultar en: <<https://vozviva.unam.mx>>.

de la boca de los autores a los micrófonos, entre otras características que no son tan fáciles de controlar en las lecturas de poesía en vivo en cafés y locales públicos, que son las que constituyen el conjunto de datos para la mayoría de las investigaciones sobre audio literario en inglés. La grabación y el formato de producción de la colección “Voz Viva” son muy sencillos y han permanecido prácticamente inalterados a lo largo de las décadas: el autor anuncia el comienzo de la grabación diciendo su nombre y mencionando el nombre de la grabación (si lo hay, ya que la mayoría de los títulos de los discos son mayoritariamente descriptivos: *Poemas*, *En voz de la autora*, etc.) y luego procede a leer cada poema sin ningún acompañamiento musical. La sobriedad de estas grabaciones las diferencia de cualquier otro formato de la época, especialmente de las grabaciones musicales y de las emisiones radiofónicas. Sin embargo, el prólogo escrito y la versión textual de todos los poemas incluidos en cada cuadernillo evidencian su dependencia de las formas impresas. Es como si cada álbum fuera concebido como un libro en formato de audio.

En las décadas siguientes, algunos sellos discográficos y editoriales privadas comenzaron a producir grabaciones de audio que se asemejaban al formato de la colección “Voz Viva”. En los años ochentas, las discográficas independientes Fonarte, Gramex y Pentagrama lanzaron diferentes álbumes de este tipo, y en los noventas se trató de una estrategia de comercialización común para las editoriales literarias transnacionales, particularmente Galaxia Gutenberg y Residencia de Estudiantes en España. En México, la colección creada por el FCE, “Entre Voces”, ha resultado ser la más consistente y continua de estas nuevas iniciativas; junto con “Voz Viva” es probable-

mente la única que sigue activa actualmente. “Entre Voces” recuperó la tradición de invitar a poetas a leer la obra de otros autores, como Lizalde y Sabines, quienes leyeron poemas del romántico mexicano Manuel José Othón y del premio Nobel chileno Pablo Neruda, respectivamente. Junto con la editorial quebequesa Les Écrits des Forges, “Entre Voces” también coeditó varias traducciones al francés de obras de Lizalde, Bracho y Cross. Aunque son muy importantes por sí mismos, estos álbumes sólo se han tenido en cuenta ocasionalmente para este estudio, ya que en ambos casos los textos en francés no son leídos por sus autores originales, lo que plantea la cuestión de cómo diferentes personas interpretan un mismo poema, un tema que va más allá del alcance de este trabajo.²⁸ Es común escuchar en los discos de audio literario en México, con frecuencia grabados en estudio, ciertos acompañamientos musicales mínimos, como son acordes de guitarra, golpes de gong u otros instrumentos de cuerdas o percusión, que funcionaban principalmente como cortinillas o marcadores sonoros para distinguir un poema o sección de otros. Probablemente tomadas de la producción radiofónica, estas cortinillas fueron introducidas por “Entre Voces” del FCE y muy rápido se convirtieron en una de sus firmas aurales. Esta práctica se ha consolidado en décadas más recientes, como lo demuestran acompañamientos similares en Descarga Cultura (colección de audio literario digital de la UNAM independiente de “Voz Viva”), y están particularmente presentes en las grabaciones de Octavio Paz para Galaxia Gutenberg. Dado que

²⁸ Ver ponencia de Adam Hammond y Jonathan Dick, “They Do the Police in Different Voices: Locating Dialogism in *The Waste Land*”.

Drift asume que cualquier grabación que procesa contiene exclusivamente habla (es decir, está producida vocalmente), estas cortinillas afectan los valores resultantes, por lo que fue necesario retirarlas mediante Audacity u otro editor de audio digital antes de procesarse para una escucha asistida. Esto, a su vez, afecta la procedencia de cada archivo, por lo que procuramos evitar lo más posible la necesidad de editarlos.

Los poemas y las grabaciones

Se seleccionaron diecisiete álbumes de seis autores fundamentales para la poesía mexicana del siglo xx (ver tabla 1), los cuales fueron analizados con Gentle-Drift para un ejercicio de escucha distante; World fue utilizado sobre todo para el análisis de escucha atenta. En otras palabras, con Gentle-Drift se identificaron patrones y variantes en el conjunto de datos arrojados para las grabaciones escogidas, mientras que con World nos concentramos en los datos de determinados poemas o estudios de caso. La escucha distante, por lo tanto, nos ayuda a encontrar patrones y excepciones para sustentar afirmaciones sobre el estilo recitativo de un autor o poema en el contexto de un determinado conjunto. La escucha atenta, en cambio, se encarga de estudiar los aspectos puntuales de una interpretación o lectura en particular. A veces comparábamos los valores de World con los de Gentle-Drift para comprobar las diferencias entre los valores arrojados por ambos programas, mencionadas en la nota 7, aunque por lo general no eran estadísticamente significativas. El gran problema de Gentle-Drift con las grabaciones en español

es la alineación con una versión textual o transcripción de la grabación, por lo cual casi no fue utilizado para ejercicios de escucha atenta. Este problema promete ser mejorado con la implementación de Voxit para grabaciones en español y otras lenguas distintas al inglés.

Las grabaciones más antiguas seleccionadas (Paz y Castellanos) se publicaron en 1961, mientras que la más reciente (Cross) fue lanzada en 2016. Cada poeta tiene por lo menos un álbum publicado por la UNAM para “Voz Viva de México”,²⁹ una muestra más de cuán pionera fue esta colección en la difusión y conservación de la voz de estos autores, así como en el proceso de legitimación de sus obras. Otros álbumes provienen de las colecciones “Entre Voces”, “Poesía en la Residencia” y “Escritores en su Voz”, así como de las discográficas Fonarte y Gramex.³⁰ En cada caso, incluso los registros en vivo, el objetivo principal de realizarlos era la difusión cultural al público en general. Algunos llegaron a ser realmente “best sellers”, como el álbum de Sábines en “Voz Viva de México”, que ha sido reeditado por lo menos once veces (cuatro de ellas en formato CD, el resto en casete y vinilo).

²⁹ Dos en el caso de Paz y de Lizalde. En 2010, el relanzamiento en formato CD del álbum de Castellanos incluyó material previamente inédito, aunque todo era parte de la misma grabación de 1961.

³⁰ Todos los discos utilizados en la presente investigación se encuentran disponibles en el portal virtual de *Voces que dejan huella*, curado por Eduardo Ortiz, a quien agradecemos la donación de los archivos en MP3 de gran parte de su colección de audio literario para esta y otras investigaciones. Otra referencia de gran importancia durante nuestro estudio de campo fue *Palabra Virtual*, sitio web operado por Blanca Orozco de Mateos <www.palabravirtual.com>.

TABLA 1

Autores y álbumes considerados en el presente estudio. En los casos que contenían traducciones al francés (como los álbumes 14 y 17), sólo se seleccionaron las versiones originales en español.

Autor(a)	Álbum	Año	Publicador	Formato	Tipo	Pistas
Rosario Castellanos (1925-1961)	<i>Voz de la autora</i>	1961	Voz Viva	Vinilo	Estudio	17
	<i>Poesía en Chapultepec</i>	1968	Gramex	Vinilo	En vivo	4
	<i>Voz de la autora</i> (reed.)	2010	Voz Viva	CD	Estudio	45
Octavio Paz (1914-1998)	<i>Voz del autor</i>	1961	Voz Viva	Vinilo	Estudio	18
	<i>Travesías: tres lecturas</i>	1996	Galaxia Gutenberg	CD / casete	Estudio	46
	<i>Voz del autor</i> (grabado ca. 1968)	2005	Voz Viva	CD	Estudio	19
Jaime Sabines (1926-1999)	<i>Voz del autor</i>	1965	Voz Viva	Vinilo	Estudio	14
	<i>Y la poesía se hizo</i>	1988	Fonarte	Vinilo	Estudio	23
	<i>En Bellas Artes</i>	1996	Entre voces	CD	En vivo	37
	<i>Poesía en la Residencia</i> (grabado 1997)	2010	Residencia de Estudiantes	CD	En vivo	34
Eduardo Lizalde (1936-2022)	<i>Voz del autor</i>	1974	Voz Viva	Vinilo	Estudio	13
	<i>Lectura de tres décadas</i>	2001	Voz Viva	CD	Estudio	49
	<i>Poemas en la voz del autor</i>	2002	Entre voces	CD	Estudio	36
Elsa Cross (1946-)	<i>Los sueños: en la voz de la autora</i> (ed. bilingüe)	2010	Entre voces	CD	Estudio	45
	<i>Celebración: voz de la autora</i>	2016	Voz Viva	CD	Estudio	9
Coral Bracho (1951-)	<i>Huellas de luz: voz de la autora</i>	2010	Voz Viva	CD	Estudio	13
	<i>Trazo del tiempo/ Trait du temps</i> (ed. bilingüe)	2012	Entre voces	CD	Estudio	56

Fuente: elaboración propia.

Esta lista no pretende ser un compendio exhaustivo de la discografía existente de los autores seleccionados, sino que se trata de los álbumes y los poetas más accesibles al investigador al momento de escribir el presente texto. Es por ello que otro criterio importante de selección fue la posibilidad de cotejar las versiones digitales curadas por Ortiz con el acervo sonoro disponible a través de la red de bibliotecas de la Universidad de California, con lo cual se analizaron aspectos paratextuales de las grabaciones, sobre todo la materialidad inherente a los formatos (discos, casetes, vinilos), los cuadernillos, las portadas y las contraportadas, de vital importancia para realizar una arqueología medial del audio literario en México.

Algo que de inmediato resalta al comparar la discografía de estos seis autores es la mayor proporción de grabaciones de poetas masculinos. Muchos factores contribuyen a que las mujeres sólo tengan dos discos publicados cada una (tres en el caso de Castellanos, si consideramos la reedición de la colección “Voz Viva” en CD), ya sea la prematura muerte de la autora de *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971* o la distancia generacional entre Cross y Bracho con Paz y Lizalde. Esto no significa, sin embargo, que sea imposible encontrar varias versiones de un mismo poema de dichas autoras, en gran medida gracias a los documentos audiovisuales que ahora también se pueden encontrar en la red, como ha dejado claro el estudio de González Aktories sobre Coral Bracho.³¹ De los diecisiete

³¹ Susana González Aktories, “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de ‘Agua de bordes lúbricos’ leído por Coral Bracho en ‘Viva voz’”, en: A. de T. Ochoa (ed.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea.*, pp. 251-295. Cf. también Coral Bracho, “Agua de bordes lúbricos”, en: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index>.

álbumes usados para este análisis (junto con algunas pistas adicionales), seleccionamos una pieza representativa por cada poeta de la que existieran dos o más versiones que pudieran compararse (ver tabla 2). Con ellas realizamos ejercicios de escucha atenta mediante Drift y World. En casos como el de Lizalde o Paz, la selección de esta pieza surgía tras preguntarnos cuál era el poema más conocido de cada uno. En otros casos, la falta de grabaciones disponibles nos obligó a elegir los poemas que aparecen con más frecuencia, si bien no sean los más conocidos por la crítica o los lectores. Aquí cabe la interrogante si los más grabados coinciden con los más conocidos o con los que más aparecen en antologías escritas, o bien si son populares por otras causas.

TABLA 2

Poemas seleccionados para el análisis de versiones múltiples.

Autor(a)	Poema	Versiones
Rosario Castellanos	"El pobre"	3
Octavio Paz	"Piedra de sol"	2
Jaime Sabines	"Algo sobre la muerte del mayor Sabines", parte final	2
Eduardo Lizalde	"El tigre"	5
Elsa Cross	"El templo de Sri Nytiananda"	2
Coral Bracho	"Agua de bordes lúbricos"	5

Fuente: elaboración propia.

Esta situación nos enseñó a acercarnos a sus obras de manera más intuitiva. Pese a que el conjunto de datos de las autoras era considerablemente menor que el de los au-

.....
php/85-audio/audio/1788-039-audio-voz-viva-coral-bracho>.

tores (particularmente en el caso de Castellanos), la situación nos dio la oportunidad de comprender cómo las nociones de procedencia (*provenance*) e interpretación (*performance*) facilitan el abordaje de métodos analíticos nunca antes llevados a cabo, tales como comparar la obra sonora de dos poetas diferentes utilizando muestras de tamaño similar, comparar interpretaciones de un mismo poema en vivo y en estudio (en particular en el caso de Castellanos y Sabines), o de una misma versión en diferentes formatos de acceso (principalmente vinilo y CD). En las siguientes secciones se esbozará tanto lo dicho por la crítica sobre los poetas, como la forma en que nuestros hallazgos confirman o cuestionan sus afirmaciones, impresionistas en la mayoría de los casos.

Con el fin de enfocarnos en los aspectos metodológicos del análisis propuesto, aquí se abordan los poemas representativos de tres de los seis poetas hasta ahora comentados: Paz, Sabines y Bracho. En el caso de los dos primeros, el tamaño de la muestra (un poema largo íntegro y otro fragmentario) conllevó serios cuestionamientos sobre el proceso de selección y preparación de los archivos a analizar. Por una parte, las lecturas de largo aliento tuvieron que segmentarse en atención de las limitaciones técnicas de las versiones actuales de los programas utilizados, con las que se recomienda analizar alrededor de cinco minutos de discurso por archivo. Por otra parte, retirar las cortinillas sonoras de la versión de “Piedra de sol” para Galaxia Gutenberg implicó una modificación adicional que debe ser tomada en cuenta antes de incursionar en el uso de estas aplicaciones computacionales.

Octavio Paz, “Piedra de sol”

De Paz consideramos dos álbumes grabados de estudio que fueron editados en las décadas de los sesentas y noventas, llenos en su mayoría de poemas canónicos y bien conocidos. Entre ellos, encontramos dos lecturas no abreviadas de “Piedra de sol”, una proveniente de “Voz Viva” (1968) y la otra de la colección “Escritores en su Voz” (1996), de Galaxia Gutenberg. A pesar de la monumental duración de estas versiones (35 y 39 minutos respectivamente), hemos considerado importante analizar aspectos centrales como la circularidad puesta en marcha por los primeros (y últimos) seis versos, así como la función de las pausas y los silencios en la conformación de su estilo recitativo.³²

Tanto “Piedra de sol” como “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”, de Jaime Sabines, nos llevaron a abordar cuestiones sobre el tamaño y la proporción de la muestra a analizar con ayuda de programas computacionales. La mayoría de los poemas largos en colecciones históricas como “Voz Viva” y “Entre Voces” aparecen solamente a manera de fragmentos. En los raros casos donde tenemos un poema largo recitado de manera íntegra, la versión 3 de Gentle sólo puede procesar unos cinco minutos de discurso por archivo de audio, por lo que la segmentación es la única manera actual de realizar una escucha asistida. Puede ser que la segmentación sea determinada por las diferentes secciones de las que consta el poema, o bien por fragmentos concretos en los que se desee concentrar. Este último enfoque fue el seguido por Adam Hammond y Jonathan Dick en su análisis con Gentle-Drift de “The

³² Grabaciones en CD de Octavio Paz, “Travesías: Tres Lecturas” y “Voz del Autor”.

Waste Land”, pieza fundamental de la poesía en inglés del siglo XX, escrito por T.S. Eliot.³³ Dado que “Piedra de sol” no tiene secciones ni estrofas (salvo los descansos visuales que el propio Paz añadió desde la primera edición), la división estuvo determinada por los temas principales que rigen las distintas partes del poema. Con base en la lectura distante de Maricela Guerrero y David Rojas,³⁴ dividimos el poema en trece secciones distintas, de las cuales la primera y la última correspondían al “ritornello” del poema (ver tabla 3). Intentamos no superar, en la medida de lo posible, los cinco minutos por segmento.

TABLA 3

Segmentación de “Piedra de sol”, basada en la lectura distante de Maricela Guerrero y David Rojas, *op. cit.*

Segmento	Versos	Tema / Sección
1	1-6	Ritornello
2	6-33	Primeros vislumbres de la mujer
3	34-66	Primer encuentro con la mujer
4	67-108	La voz poética comienza a “recorrer” su cuerpo
5	109-188	“tigre color de luz, pardo venado...”
6	189-254	Primera vez que la mujer hace algo en el poema
7	255-287	“¡caer, volver, soñarme y que me sueñen...!”
8	288-364	“Madrid, 1937”
9	365-407	“amar es combatir”
10	408-482	Voz poética comienza a regresar
11	482-553	“no pasa nada, solo un parpadeo...”
12	554-584	“Puerta del ser”
13 [1]	585-590 [1-6]	Ritornello

Fuente: elaboración propia.

³³ Adam Hammond y Jonathan Dick, *op. cit.*

³⁴ Maricela Guerrero y David Rojas, “Piedra de sol. 1957”, en: G. Wolfson (ed.), *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*, pp. 161-177.

Algunos de estos segmentos constituyen pasajes famosos, como el octavo, que abre con el verso “Madrid, 1937”, tan representativo del poema y que Paz siempre lee con un volumen aparentemente más bajo que en el resto de su recitación. Sin embargo, como se aprecia en los valores ofrecidos por World, en realidad el tono promedio general de dicho pasaje se asemeja al del resto del poema.

Los datos de Drift sugieren que la versión de Galaxia Gutenberg tiene una tesitura más alta, por lo que se percibe como con un volumen y una entonación más fuertes en comparación con la de “Voz Viva”. Con excepción del segundo fragmento y el último, la tesitura promedio se encuentra por encima de 130 Hz, mientras que en la versión de “Voz Viva” el fragmento con el registro más alto (el primer ritornello) no supera 128 Hz de promedio. Del segundo fragmento al décimosegundo, el promedio oscila entre 103 y 116 Hz, mientras que el último fragmento, el segundo ritornello, alcanza apenas 89 Hz de promedio. Se puede observar que un punto ideal para comparaciones entre distintas versiones de un mismo poema son las iteraciones inicial y final (vv. 1-6 y 585-590) que confieren al poema una sensación de continuidad cíclica:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre.³⁵

³⁵ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra 1935-1957*, pp. 333, 334 y 355.

Resulta interesante constatar que las iteraciones de este fragmento ofrecen los valores más altos y más bajos para la mayoría de las medidas derivadas del tono, no sólo el tono promedio sino también la tesitura, su valor medio absoluto de velocidad y de aceleración, entre otros. Como se ha dicho, en la versión de "Voz Viva" la primera iteración registra la tesitura más alta de ambas versiones (así como de las iteraciones), mientras que la final tiene la más baja; en la versión de Galaxia Gutenberg sigue estando entre los tres fragmentos del poema con la tesitura más alta. La iteración final, por su parte, es de nueva cuenta la más baja de toda la grabación en ambas versiones. Esto parece implicar una intención autoral de utilizar una tonalidad vocal y una velocidad discerniblemente distintas para cada momento que se recita la suerte de ritornello.

Las pausas también son más numerosas en comparación con otros fragmentos del poema y, por lo tanto, más fácilmente reconocibles como tales; esto se refleja en un mayor conteo de pausas. Hay más pausas en las estrofas finales que en las primeras, lo cual confirma la percepción subjetiva de que el tono está determinado en gran medida por el ritmo que lleva la recitación y por el momento en que aparece cada iteración. De manera deliberada, Paz lee más rápido y con una voz más aguda los versos iniciales, mientras que los últimos son considerablemente más bajos y lentos, como si el flujo del poema cambiara a la usanza del agua que describe y, a su vez, afectara la recitación que evoca a ambos. Las iteraciones no son idénticas entre sí; el contraste de velocidades, medido a través del conteo de pausas, ofrece una sensación de cierre a la recitación y a la escucha del poema.

A manera de corolario, resulta importante hacer hincapié en la duración temporal y textual del primero y último fragmentos en comparación con el resto de la segmentación del poema. Puede que el hecho de tratarse de apenas seis versos cada uno contribuye a que los valores promedio sean tan extremos, ya que los fragmentos más largos pueden poseer numerosos pasajes con la tesitura más alta o más baja, lo cual contribuye a nivelar el promedio. Si bien el problema de la segmentación sigue vigente más allá de las decisiones aquí tomadas (sobre todo el dilema entre segmentar según el flujo del poema o las necesidades técnicas de los programas), las diferencias entre el primer fragmento y el último denotan una intención autoral de conferirles una tesitura, una velocidad y una cantidad de pausas distintas en cada iteración.

Jaime Sabines, “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”, parte final

Sabines grabó para “Voz Viva de México” en 1965. Ya se notó antes que es probable que se trate del disco más vendido de la colección, como lo atestiguan las diversas reediciones y migraciones de formato a lo largo de las décadas, primero en vinilo y después en cinta de casete. La octava edición (1998) fue la primera que se publicó en CD, y desde entonces se ha reeditado en numerosas ocasiones. Existen otros álbumes con diferentes lecturas de Sabines, de los cuales nos concentramos en uno de la colección “Entre Voces” (uno de ellos leyendo poemas de Neruda que no fue incluido en la tabla 1), otro de la colección “Poesía en la Residencia” y uno más de la disquera independiente Fonarte.

El estilo recitativo de Sabines suele caracterizarse como no marcado, incluso transparente. En su prólogo a la edición de *Voz Viva de México*, Ramón Xirau califica a Sabines como “poeta natural como pocos poetas de su generación”,³⁶ y lo situá entre lo que denomina poetas del cuerpo, pues “corporalizan el mundo y lo asemejan a nosotros mismos, para establecer una relación funcional entre nosotros y la realidad, entre nosotros y la realidad específicamente corpórea que son los demás”.³⁷ Esta consideración parece estar más relacionada con el contenido de su obra que con su auralidad, en un intento de posicionarla junto a la de Pablo Neruda (poeta al que Sabines admiraba públicamente) y Ramón López Velarde. En una nueva introducción a la reedición del álbum en formato CD, la poeta, narradora y ensayista Mónica Mansour, quien realizó algunos de los primeros acercamientos críticos a la obra de Sabines, utilizó un vocabulario más orientado a la auralidad para describir su estilo recitativo:

estos poemas nos permiten conocer y sentir la voz viva y profunda del poeta, con su fluidez, sus pausas, sus inflexiones, es decir, con su interpretación propia de aquellas palabras. Es cierto que no todos los poetas tienen la capacidad de leer en voz alta sus textos con la misma eficacia con que los escriben. Pero no es el caso de Sabines. No sólo la primera edición de este disco, sino también sus lecturas públicas lo han comprobado continuamente: una vez que se han escuchado estos poemas en la voz de su creador, toda lectura sucesiva queda impregnada de ella, de su

³⁶ Ramón Xirau, Ramón, “Presentación” del cuadernillo del CD de Jaime Sabines, colección “Voz del Autor”, p. 2.

³⁷ *Ibid.*, p. 1.

textura y su ritmo. La voz de Sabines nos permite entender su actitud frente a la vida y frente a las palabras. También nos enseña cómo se debe leer la poesía, sin aspavientos, sin drama, sólo otorgando su valor cabal a cada palabra utilizada [...]. Los poemas de Sabines son iguales a su voz.³⁸

Al igual que en la caracterización del “encantamiento monótono” como estilo recitativo predominante en buena parte de la poesía estadounidense del siglo xx y contemporánea,³⁹ en las reflexiones de Mansour percibimos de nuevo la necesidad de distanciar la recitación poética tanto de la actuación teatral como del habla común. No se permite ni poca expresividad ni demasiada, y una vez más encontramos invocaciones al ritmo y a la cadencia como figuras retóricas favoritas para explicar las dimensiones sobre las que operan las voces de los poetas. Sin embargo, estas exploraciones de nuevo no pasan de un enfoque anecdótico y de una apreciación general.

Aparte de las observaciones de Xirau y de Mansour, es poco lo que se encuentra en los propios escritos de Sabines relacionado con la auralidad de su voz. El diálogo y la interlocución son habituales en su poesía lírica, en tanto que “la lírica suele dirigirse a otra persona (en algunos casos quizá a un grupo de personas) de forma muy específica en lugar de dirigirse al mundo en general, como hace la poesía épica o sus derivaciones más modernas”.⁴⁰ De hecho, “Algo

³⁸ Mónica Mansour, “Introducción”, del del cuadernillo del cd de Jaime Sabines, colección “Voz del Autor”, p. 12.

³⁹ Marit MacArthur, “Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies”, p. 42.

⁴⁰ Traducción propia. En el original: “the lyric often speaks to another person (in some cases perhaps a group of persons) very specifically rather than address-

sobre la muerte del mayor Sabines” podría verse como un intento imposible de comunicación con su padre fallecido, lo cual lo ubica en la poesía de tono confesional, intimista.

La cantidad de grabaciones disponibles permite comparar muchos aspectos de su estilo recitativo a lo largo de cuarenta años, y por ello se decidió utilizar un conjunto de datos diferente para los análisis de escucha distante y atenta. Para el primero se emplearon las seis primeras pistas de la grabación de “Voz Viva”, así como la mayoría de las pistas de “Poesía en la Residencia”, excepto el poema largo en prosa “Adán y Eva” y “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”. Para el estudio de caso seleccionamos este último poema y comparamos las versiones de las colecciones “Voz Viva” y “Poesía en la Residencia”. Aunque el poema “Los amorosos”, incluido en todas las grabaciones de Sabines, puede ser aún más famoso que “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” y tiene más versiones disponibles (cuatro en lugar de dos), decidimos centrarnos en la elegía porque permite analizar diferencias estadísticamente significativas entre las grabaciones de estudio y en vivo.

La segmentación con Audacity de este poema fue mucho más sencilla que en el caso de “Piedra de sol”, ya que la parte final de “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” dura poco menos de diez minutos. El poema, a su vez, está dividido en cinco secciones numeradas. Cada una tiene una duración de uno a dos minutos y medio. La versión de estudio, publicada por “Voz Viva” en 1965 es considerablemente más corta y cuenta con menos pausas que

ing the world in general, as does epic poetry or its more modern offshoots”. Mark Wallace, “On the Lyric as Experimental Possibility”, en *Haze: Essays, Poems, Prose*, pp. 25.

la versión en vivo de 1997, publicada en la colección “Poesía en la Residencia”.⁴¹ En esta última, un Sabines en su edad madura, a esas alturas acostumbrado a leer frente a grandes multitudes, se esfuerza por leer un poema suyo que le conmueve profundamente, al punto que a veces detiene su recitación para no llorar. Como afirmó el propio autor previo a la lectura de “Poesía en la Residencia”, prefería leer la segunda parte porque la primera es demasiado triste, tanto para él como para sus escuchas: “Es un poema que no me gusta leer porque me hace llorar y hace llorar a la gente [...] ¿Quiere que yo le lea un fragmento? Bueno, de la segunda parte, que es menos llorona que la primera [...]. Nunca lo he leído, de verdad, en público. Pero bueno, algún día tenía que ser el primero”.⁴²

Si se comparan los primeros versos de la primera sección —“Mientras los niños crecen, tú, con todos los muertos”,⁴³— escucharemos en la versión en vivo que Sabines duda un instante, justo entre “niños” y “crecen”.⁴⁴ Las dificultades para leer continúan en la segunda sección, que también es la de contenido más sensible y la de mayor duración por ser la más extensa (47 versos). Tanto en vivo como en estudio, de acuerdo con Drift, esta sección tiene el tono promedio más bajo, mientras que las secciones

⁴¹ Jaime Sabines, grabación en vinilo para “Voz del Autor” y grabación en CD para “Poesía en la Residencia”.

⁴² Jaime Sabines, grabación en CD para “Poesía en la Residencia”.

⁴³ Jaime Sabines, *Antología poética*, p. 371.

⁴⁴ La recitación de éste y otros fragmentos de la versión de “Voz Viva” fue empleada en 2003 por el artista sonoro michoacano, Víctor Manuel Rivas Dávalos, para la creación de su obra “A propósito del poeta muerto”. Esta pieza, en la que se modifica digitalmente la voz de Sabines para explorar su plasticidad sonora y la variedad de registros posibles, se encuentra disponible en línea en el Repositorio Digital de Audio de Poética Sonora Mx (ver bibliografía).

primera y segunda tienen un conteo de pausas considerablemente más alto en la versión en vivo (ver tabla 4). En ambas versiones, la segunda sección es la que cuenta con el mayor conteo de pausas de todo el poema. Tras una escucha atenta de estas grabaciones, estos contrastes parecen deberse a la dificultad que le supuso a Sabines la lectura de dichas secciones, al punto de romper en llanto e interrumpir momentáneamente su recitación al comienzo de la segunda sección.⁴⁵

Tabla 4

Valores obtenidos para tres medidas prosódicas de la parte final segmentada de “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”, tanto para la versión en vivo de “Poesía en la Residencia” (2010 [1997]) como para la de estudio de “Voz Viva” (1965).

“Voz Viva”	Tono promedio (foMean)	Tesitura (foRangezsd)	Conteo de pausas (PauseCount)
I	117.2920222	1.20835172	38
II	146.4099356	1.16666971	105
III	140.7063923	0.83332387	24
IV	153.4103753	1.06266952	32
V	122.7597746	1.18768851	33
“Poesía en la Residencia”			
Comentarios	108.8494407	1.66668086	78
I	104.6974374	1.37499308	122
II	130.908492	1.33337513	149
III	121.1411268	1.20830313	62
IV	140.254644	1.16667769	64
V	110.746725	1.64600901	70

Fuente: elaboración propia.

⁴⁵ Grabación en CD de Jaime Sabines para “Poesía en la Residencia”.

Todavía de mayor interés para la cuestión del estilo recitativo *neutro* de Sabines son sus comentarios previos a la lectura para la colección “Poesía en la Residencia”. Este fragmento contiene el tono promedio más bajo y la tesitura más alta del conjunto de ambas versiones. Esto quiere decir que tiene una variación tonal mucho más amplia (esto es, abarca más tonos agudos y graves) y cuenta con más coloraciones sonoras que las recitaciones tanto en vivo como en estudio, lo cual nos permite concluir que la recitación de Sabines es más formal o con menos variaciones tonales que su manera corriente de hablar. Se cuestiona de esta manera el lugar común del estilo natural de Sabines, o más bien nos hace pensar qué es a lo que nos referimos con una lectura poética que *suena* a habla común, sin nunca llegar a serlo, pues se trata siempre de poesía enmarcada en una determinada estética de la recitación. Hay que mencionar que la comparación entre fragmentos del discurso hablado y de la recitación poética tiene sus bemoles, pues las muestras deben ser iguales en términos de duración y calidad de la grabación. También es verdad que la selección de un poema elegíaco, de corte más bien triste y melancólico, influye fuertemente en estas diferencias y que los valores son distintos en un poema más “alegre” dentro de su repertorio. En última instancia, estos resultados nos invitan a considerar otra serie de datos del poeta, ya sea una comparación más formal entre discurso hablado y poético (con muestras de dimensiones similares y comparables en tamaño y calidad) o bien entre varios poemas suyos.

Coral Bracho, “Agua de bordes lúbricos”

El estilo recitativo de Bracho, como el de Sabines, puede calificarse como natural o evocador de su propia voz real, como cuando decimos: “Esta persona lee en voz alta tal y como habla”. Rocío Cerón dedica unas palabras al estilo de Bracho:

¿Por qué Coral susurra todo el tiempo? [...] Empieza a leer y hay un tam-tam que está también en los poemas [...]. No importa lo que diga, está uno tan seducido, por lo prístino, el cristal, no sé, y cuando la oyes es así, porque susurra, es una cosa muy sherezadezca que tiene Coral que no tienen otras. Elsa [Cross] no lo tiene, por ejemplo.⁴⁶

Por espontánea y a la vez sugerente que sea esta descripción del estilo de Bracho, no queda claro cómo el “tam-tam que también está en los poemas”, una observación aparentemente referida al ritmo, afecta a la intensidad de la voz, la cual es la responsable de que percibamos una voz como susurrante o no. También es cierto que en la poesía de Bracho (tanto en su forma impresa como recitada) el sentido no se sobrepone a la auralidad del lenguaje. Retomando las palabras de Cerón, es como si “no importa lo que diga”, pues el lector acaba siendo “seducido, por lo prístino” de su voz.

En su ensayo “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral”, Susana González Akto-

⁴⁶ Rocío Cerón, entrevista para *Poética Sonora MX* por Susana González Akto-ries, Cinthya García Leyva, María Andrea Giovine y Aurelio Meza el 23 de junio de 2016 en Ciudad de México.

ries realiza uno de los primeros estudios sobre los aspectos aurales de la lectura en voz alta en español a partir del poema más conocido de Coral Bracho, “Agua de bordes lúbricos”. González Aktories revisa a detalle la respuesta crítica a la versión impresa del poema, seguida de un análisis de escucha atenta de cinco versiones sonoras distintas grabadas de 1997 a 2012. También considera aspectos paratextuales, como el soporte audiovisual proporcionado por las versiones videograbadas, y para fonotextuales, como la postura corporal de la poeta, sus comentarios previos al texto y la dimensión aural de su interpretación. Entre las muchas conclusiones de este ensayo seminal para la crítica literaria mexicana, la autora demuestra que

el poema en su versión escrita, como advertía Bernstein, no se corresponde en su forma con la manera que adopta en la lectura, sobre todo en lo que toca a cortes de verso o a la reacción ante los tantos signos de puntuación empleados. La lectura a veces puede demorarse o detenerse en lugares que carecen de indicación especial. Sin embargo, hay momentos en los que se mantiene fiel a una misma expresión, por ejemplo, en cuanto al gradual aceleramiento de lectura en los versos más largos y descriptivos, o en el cambio de dirección en esa fuerza impulsora de ese mecerse pendular, que aprovecha la repetición de la palabra “agua” para generar el quiebre, el cambio de patrón rítmico y de dirección en el movimiento. Asimismo, se respeta y refuerza el efecto de la aliteración, dando paso a momentos en los que se juega con la cadencia.⁴⁷

⁴⁷ Susana González Aktories, “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura aural. Un acercamiento a partir de ‘Agua de bordes lúbricos’ leído por Coral Bracho en ‘Viva voz’”, en: A. de T. Ochoa (ed.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura aural contemporánea*, pp. 280-281, en: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/7505>>.

De acuerdo con Drift, la voz de Bracho tiene una menor tesitura que la de otros poetas seleccionados. Dado que “Agua de bordes lúbricos” es el único de los poemas aquí analizados cuyos aspectos aurales han sido revisados a fondo más allá de este capítulo, la intención en este análisis es comprobar de manera empírica algunas de las observaciones de González Aktories con una escucha asistida. En particular nos centramos en la última palabra del último verso de “Agua de bordes lúbricos”: “[...] Agua // de medusas, / agua láctea, sinuosa; Agua,”⁴⁸ el cual cierra con una coma en lugar de un punto. Esta incidencia no es una errata, como confirmó González Aktories tras revisar diferentes ediciones de la obra de Bracho. En todas sus versiones auditivas, la palabra “agua” se pronuncia en tono ascendente, alterando así el carácter conclusivo de su posición dentro de la estructura del poema:

En el contorno melódico creado, podría decirse que dominan la tercera mayor y la tercera menor, en sus variantes ascendente y descendente. Hacia el final se entiende que este flujo podría continuar interminablemente, y que lo que se capta en el poema son apenas unos instantes. Esta impresión se ve reforzada al reconocer que, en todas las versiones de lectura, sin excepción, la autora concluye la última enunciación del “agua” en un intervalo que sorprendentemente no es conclusivo, descendente, sino que asciende, abierto, como indicando algo que en el fondo estaría destinado a continuar, infinitamente, como el flujo acuático, siempre abierto a transformarse, aun más allá de la palabra articulada.⁴⁹

⁴⁸ Coral Bracho, “Agua de bordes lúbricos”, en: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/85-audio/audio/1788-039-audio-voz-viva-coral-bracho>>.

⁴⁹ Susana González Aktories, *op. cit.*, pp. 278-279.

Los datos arrojados por Drift confirman que, en la versión de “Voz Viva”, la última iteración de “agua” en el poema termina en un tono ascendente (ver imagen 1). En la versión de “Entre Voces” no es tan pronunciado el tono ascendente, pero sigue siendo más alto que otras palabras como “sinuosa” (ver imagen 2). Si comparamos además las versiones en español con su traducción en francés, encontraremos que esta palabra observa en realidad un tono descendente en francés, otro hecho que confirma lo que González Aktories dijo sobre la circularidad inherente al poema, que Bracho parece reforzar en su interpretación.⁵⁰ También comparamos el enunciado final de “agua” con otras instancias en ambas versiones, una tarea fácil ya que es la palabra más común. Encontramos que “agua” suele ser la palabra con los niveles más altos de tesitura en el poema.

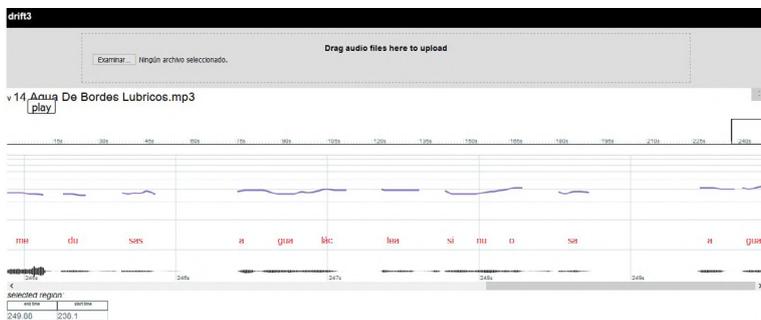


Imagen 1

Graficación de voz de Coral Bracho de “Agua de bordes lúbricos” en colección “Voz Viva de México”.

Fuente: elaboración propia.

⁵⁰ Grabaciones en CD de Coral Bracho, *Huellas de luz y Trazo del tiempo / Trait du temps*.

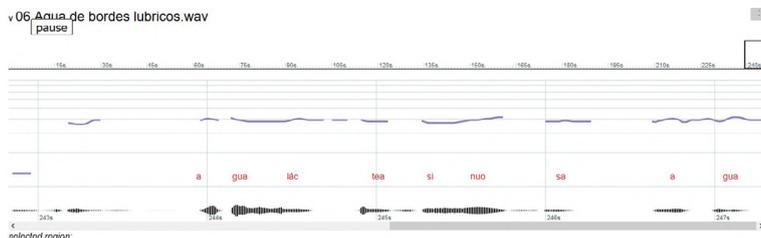


Imagen 2

Graficación de voz de Coral Bracho de “Agua de bordes lúbricos” en colección “Entre Voces”. Visualizaciones en Drift 3 de la tonalidad del último verso de “Agua de bordes lúbricos”, de Coral Bracho, en la versión de la colección “Voz Viva de México” (imagen 1), incluida en el álbum *Huellas de luz* (2010), así como de la colección “Entre Voces” del FCE (imagen 2), tomada de *Trazo del tiempo / Trait du temps* (2012). Nótese en particular la línea ascendente en ambos casos de la recitación final de la palabra “agua”, lo cual contrasta con la típica línea descendente que habitualmente se observa en la conclusión de un discurso, tanto hablado como recitado.

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

En este capítulo se ha abarcado una amplia gama de técnicas formales y estéticas empleadas por seis poetas mexicanos del siglo XX, así como los resultados obtenidos al analizar por computadora recitaciones grabadas en audio de algunos de sus poemas más representativos. El presente ensayo busca fungir como una introducción panorámica a temas por demás vastos, por lo que a futuro se deberá considerar la posibilidad de centrarse en uno de estos subgéneros para mejorar la comprensión de las características aurales de cada uno de ellos. Esto implicaría, en el caso de los poemas largos, evaluar cómo

analizarlos sin necesidad de segmentarlos demasiado (o, mejor aún, sin tener que segmentarlos en absoluto). En aras de la preservación de la procedencia del formato escuchado, se debe evitar en lo posible recurrir a programas de edición de audio para modificar las digitalizaciones originales en bruto. Asimismo, la evolución de los programas computacionales utilizados para medir aspectos aurales de voces humanas debe aprender (quizás con la ayuda de la inteligencia artificial) a discernir entre intervenciones sonoras vocales y no vocales, como por ejemplo un instrumento musical, para evitar modificaciones no intencionadas a los valores arrojados. Más aún, dichos programas deberían llegar al punto de poder identificar valores de voces incluso con un acompañamiento musical o sonoro de fondo. El momento en que las funciones de Shazam (aplicación comercial de identificación de canciones) y Gentle-Drift puedan utilizarse en una misma plataforma será considerado como la singularidad de los programas de medición de aspectos aurales de la voz y la creación sonora. Uno de los asuntos a tratar en investigaciones posteriores será alcanzar una mayor profundidad en el análisis de subgéneros particulares, tales como el poema filosófico largo, la elegía, o incluso el cuento (dado que hay numerosos narradores en “Voz Viva” y “Entre Voces”), entre otros.

Las múltiples dificultades enfrentadas para que las grabaciones fueran compatibles con estos programas son apenas un corolario de los retos que habrán de enfrentar las investigaciones sonoras con la ayuda de computadoras en el campo de las humanidades y las artes. También son una muestra pragmática de cómo desarrollar metodologías para la crítica literaria con herramientas desarrolla-

das desde las humanidades digitales que se encuentran en constante cambio, en una época en la que el dinamismo y la transformación se convierten en valores cada vez más importantes.

Otro de los temas rectores en esta investigación fue la necesidad de articular un enfoque sólido en torno a la tonalidad a partir de un vocabulario adecuado para discutir aspectos vocales en la crítica literaria, sin caer en una perspectiva textocéntrica. Como resultado, desde la investigación y la creación literarias se podrían repensar las diferencias de registros de pronunciación y entonación (o acentos) en distintas geografías del país e incluso en diferentes culturas y naciones de habla hispana. Se lograría responder si las tradiciones poéticas realmente se volvieron más conversacionales en sus estilos recitativos a medida que avanzaba el siglo xx. A su vez, ello contribuiría a una revisión del tema de las “escuelas” de recitación poética, de las cuales los autores aquí seleccionados representan algunos estadios ejemplares. Con la terminología adecuada también se podría comenzar a pensar (eso sí, con un conjunto de datos más equitativo) en estudios comparativos entre voces de mujeres y hombres, así como entre estilos formales y experimentales. Todas estas rutas de investigación aún son más potenciales que factuales, pero el establecimiento del vocabulario ya está en juego y programas como Gentle-Drift, World y Voxit contribuyen a su desarrollo.

Referencias

- BERNSTEIN, Charles (1998). "Introduction", en: Charles Bernstein (ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford: Oxford University Press, pp. 4-26.
- BLOOM, Harold (1995). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York: Riverhead Books.
- BRACHO, Coral (2010). *Huellas de luz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- _____ (2012). *Trazo del tiempo / Trait du temps*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). [Grabación en CD.]
- _____ (2018). "Agua de bordes lúbricos", *Periódico de Poesía*, vol. 10, núm. 110, junio-julio, en: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/85-audio/audio/1788-039-audio-voz-viva-coral-bracho>>. Consultado el 1 de junio de 2022.
- CABRERA, Andrea *et al.* (2019). "Una escucha distante de los Rojo eSlams en el Centro de Cultura Digital", *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/una-escucha-distante-de-los-rojo-eslams-en-el-centro-de-cultura-digital>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- CASTELLANOS, Rosario (1961). "Voz del Autor". México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en vinilo.]
- _____ (1968). *Poesía en Chapultepec*. México: Gramex. [Grabación en vinilo.]
- _____ (1972). *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- _____ (2005 [1961]). *Poesía*, 2a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- CERÓN, Rocío (23 de junio, 2016). "Entrevista para Poética Sonora MX", entrevista a Susana González Aktories, Cynthia García Leyva, María Andrea Giovine y Aurelio Meza. Ciudad de México.

- CLEMENT, Tanya (2013). "Distant Listening or Playing Visualisations Pleasantly with the Eyes and Ears", *Digital Studies / Le Champ Numérique*, vol. 3, núm. 2. doi: <<http://doi.org/10.16995/dscn.236>>.
- CLEMENT, Tanya y McLaughlin, Stephen (18 de octubre, 2015). "Visualizing Applause in the Pennsound Archive", *Jacket2*, en: <<https://jacket2.org/commentary/clement-mclaughlin-pennsound-applause>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- CROSS, Elsa (2010). "Los sueños", en "Voz del Autor". México: Fondo de Cultura Económica (FCE). [Grabación en CD.]
- _____ (2012). *Canto malabar y otros poemas*. Monterrey: La Otra / Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL).
- _____ (2016). *Celebración*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- DRIFT 4. Disponible en: <<https://drift4.spokenweb.ca>>. Consultado del 21 de marzo de 2022.
- _____ (2022). "About Drift", *Spokenweb*, en: <<https://drift4.spokenweb.ca/about.html>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- _____ (2022). "Prosodic Measures", *Spokenweb*, en: <<https://drift4.spokenweb.ca/prosodic-measures.html>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- FILREIS, Al (2015). "Notes on Paraphonotextuality", *Amodern*, núm. 4, en: <<http://amodern.net/article/paraphonotextuality>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- GONZÁLEZ Aktories, Susana (2017). "Aproximación a la colección 'Voz Viva' de la UNAM", *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/aproximacion-a-la-coleccion-voz-viva-de-la-unam>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- _____ (2019). "La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de 'Agua de bordes lúbricos' leído por Coral Bracho en 'Viva voz'", en: Adriana de Teresa Ochoa (ed.), *Horizontes teóricos y críticos*

- en torno a la figura autoral contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), pp. 251-295, en: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/7505>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- _____ (2022). “Voces en marcas de agua: hacia la memoria de Blanco de Octavio Paz y sus manifestaciones desde la escuela”, en: Nattie Golubov (ed.), *El placer de la lectura: cuerpos, afectos, textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), pp. 257-300.
- _____ (2023). “Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Instituto Ibero-Americano de Berlín”, en: Miguel García (ed.), *Los archivos de las (etno) musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, col. Estudios INDIANA, 14. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), pp. 177-198.
- GUERRERO, Maricela y David Rojas (2015). “Piedra de sol. 1957”, en: Gabriel Wolfson (ed.), *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*. Cholula: Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), pp. 161-177.
- HAMMOND, Adam, y Dick, Jonathan (2018). “They Do the Police in Different Voices: Locating Dialogism in *The Waste Land*”, ponencia dictada en la Meeting of the Great Lakes Association for Sound Studies (GLASS). Chicago: University of Chicago.
- LEYVA, José Ángel (2015). “Eduardo Lizalde: la zarpa del poeta”, en: Marco Antonio Campos (ed.), *Algo sangra: aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde*. México: Ediciones Sin Nombre / Seminario de Cultura Mexicana, pp. 129-137.
- LIZALDE, Eduardo (2001). *Lectura de tres décadas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- _____ (2005). *Nueva memoria del tigre. Poesía 1949-2000*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

- MACARTHUR, Marit (2016). "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies", *PMLA*, vol. 131, núm. 1, pp. 38-63.
- _____ (2016). "Introducing Simple Open-Source Tools for Performative Speech Analysis: Gentle and Drift", en *Jacket2*, 6 de junio, en: <<http://jacket2.org/commentary/introducing-simple-open-source-tools-performative-speech-analysis-gentle-and-drift>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- MACARTHUR, Marit, Lee Miller y Georgia Zellou (2018). "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets", *Cultural Analytics*, vol. 3, núm. 1, doi: <<https://doi.org/10.22148/16.022>>.
- MANSOUR, Mónica (1999). "Introducción" al cuadernillo del CD de Jaime Sabines, "Voz del Autor". México: Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), pp. 1-12.
- MORETTI, Franco (2005). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. Nueva York: Verso
- _____ (2013). *Distant Reading*. Nueva York: Verso.
- MUSTAZZA, Chris (2015). "The Noise Is the Content: Toward Computationally Determining the Provenance of Poetry Recordings", *Jacket2*, 10 de enero, en: <<https://jacket2.org/commentary/noise-content-toward-computationally-determining-provenance-poetry-recordings>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- _____ (2018). "Machine-Aided Close Listening: Prosthetic Synaesthesia and the 3D Phonotext", *Digital Humanities Quarterly*, vol. 12, núm. 3, en: <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- OCHOA Gautier, Ana María (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham / Londres: Duke University Press.

- OROZCO de Mateos, Blanca (coord.), Palabra virtual, en: <<https://www.palabravirtual.com>>. Consultado del 22 de marzo de 2022.
- PAZ, Octavio (1988). *Libertad bajo palabra 1935-1957*, edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.
- _____ (1996). *Travesías: tres lecturas*, 3 discos. Barcelona: Galaxia Gutenberg. [Grabación en CD]
- _____ (1998). *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- _____ (2005 [1968]). “Voz del Autor”, 2a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- PENNSOUND, en: <<http://writing.upenn.edu/pennsound>>. Consultado el 22 de marzo de 2022.
- RETTBERG, Eric (2015). “Hearing the Audience”, *Jacket2*, 26 de marzo, en: <<http://jacket2.org/commentary/hearing-audience>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- SABINES, Jaime (1965). “Voz del Autor”. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en vinilo.]
- _____ (1994). *Antología poética*, ed. Guadalupe Flores Liera. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- _____ (1999). “Voz del Autor”, 9a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [Grabación en CD.]
- _____ (2010 [1997]). “Poesía en la Residencia”. Barcelona: La Residencia de Estudiantes. [Grabación en CD.]
- SHERIDAN, Guillermo (1997). “Octavio Paz leyendo”, *La Jornada Semanal*, 28 de septiembre, en: <<https://www.jornada.com.mx/1997/09/28/sem-sheridan.html>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.
- SHERWOOD, Kenneth (2 de marzo, 2015). “Distanced Sounding: ARLO as a Tool for the Analysis and Visualization of Versioning Phenomena within Poetry Audio”, *Jacket2*,

en: <<https://jacket2.org/commentary/distanced-sounding-arlo-tool-analysis-and-visualization-versioning-phenomena-within-poetr>>. Consultado el 21 de marzo de 2022.

“Voz Viva”, en: <<https://vozviva.unam.mx>>.

Voces que dejan huellas, Eduardo Ortiz (coord.), en: <www.cecilia.com.mx>. Consultado del 22 de marzo de 2022.

WALLACE, Mark (2004). “On the Lyric as Experimental Possibility”, en: *Haze: Essays, Poems, Prose*. Berkeley: Edge Books, pp. 23-33.

XIRAU, Ramón (1965). “Presentación”, cuadernillo del CD de Jaime Sabines, “Voz del Autor”. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 1-3.

Repositorios

POÉTICA SONORA MX. Repositorio Digital de Audio (RDA), en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda>>. Grabaciones consultadas:

RIVAS Dávalos, Víctor Manuel (2023). “A propósito del poeta muerto”. México: Maratón radiofónico *Poetas en Abril*, 2003, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/4>>. Consultado del 22 de marzo de 2022.

**ORALIDAD Y SUS REACTIVACIONES:
APROXIMACIONES A DOCUMENTOS SONOROS
DESDE Y MÁS ALLÁ DEL REPOSITORIO DE
POÉTICA SONORA MX**

LA CURADURÍA COMO FORMA DE AMPLIAR
LAS PERSPECTIVAS Y METODOLOGÍA PARA
ENRIQUECER UN ACERVO SONORO: EL CASO
DE POÉTICA SONORA MX

Mariana Muriel Martínez Herrera • Susana González Aktories
Posgrado en Letras, UNAM FFL, UNAM

***Camino hacia el principio curatorial
como forma de enriquecer el acervo***

Desde sus inicios Poética Sonora MX (PSMX) tuvo la idea de crear un repositorio sonoro que pudiera albergar piezas de audio representativas de las diversas prácticas vocales desarrolladas en la escena cultural mexicana en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI. Conviene subrayar, sin embargo, que el repositorio no se planteó con la intención primordial de ser un espacio de resguardo ni de preservación de materiales, sino con el propósito de conformar un banco de muestras sonoras para su conocimiento y posterior estudio crítico. Los ejemplos de dichas prácticas abarcan un amplio espectro, desde lecturas poéticas en voz alta por parte de sus autores, pasando por otras formas de recitación e improvisación vocal, como el *spoken word*, hasta la experimentación y el arte sonoro en donde también están presentes la voz y la palabra.

El corpus resulta de una recolección de creaciones presentadas en distintos foros, tales como festivales o programas radiofónicos, o bien de piezas integradas en acervos o colecciones sonoras específicas, incluyendo

aquellas mediante las cuales los propios artistas se promueven en la red. Para llevar a cabo dicha recopilación, una de las primeras vías fue contactar directamente a las instituciones o personas que habían apoyado o promovido festivales, así como exposiciones y eventos culturales con temáticas afines.¹ Ello con la idea de familiarizarnos con sus acervos —si los había— y ver si se podía lograr una colaboración que permitiera compartir ciertos materiales, sin fines de lucro, contribuyendo desde PSMX a su visibilización y difusión, pero sobre todo orientados por el interés en la investigación.

¹ Entre la amplia lista de contactos realizados se encuentran la Casa del Lago, con el Festival de Poesía en Voz Alta, organizado anualmente desde 2005 a la fecha; el Ex Teresa Arte Actual, con exposiciones como “Fonema”, en 2016, o con el impulso a ciclos de performances y de experimentación artística promovidos casi desde la inauguración de este recinto cultural en 1993, entre ellos el Primer Festival de Arte Sonoro, en 1999, que sería retomado en años posteriores por el Laboratorio Arte Alameda, y este último, con la organización de exposiciones como “(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México”, en 2015 y, junto con Ex Teresa Arte Actual, de “Modos de oír: prácticas de arte y sonido en México” en 2018. Por el lado de los gestores y promotores de festivales se consideró a César Espinoza, con las “Bienales de Poesía Visual y Experimental” (1985-2009); Rocío Cerón, con las entregas anuales del festival “Enclave” (del 2011 a la fecha), que acoge a representantes de distintas poéticas experimentales; o Rojo Córdoba, con sus festivales de slams (de 2015 en adelante), entre otros. En cuanto a sellos editoriales, se estableció contacto con responsables de ciertas series que resultaban de interés para estas recopilaciones, tal como la colección “Voz Viva de México” de la UNAM o las ediciones del colectivo Motín Poeta. También hubo acercamiento a coleccionistas particulares que cuentan con valiosos acervos digitales (en especial destaca Eduardo Ortiz Moreno con “Voces que Dejan Huellas” o Blanca Orozco con “Palabra Virtual”), al igual que a emisoras radiofónicas (a saber, Radio UNAM o Radio Educación), y a acervos sonoros establecidos, como la Fonoteca Nacional. Sobre la creación y los retos del acervo, también en cuanto a lo técnico, véase Aurelio Meza y Susana González Aktories, “Logros y retos para el Repositorio Digital en Audio del proyecto PoéticaSonoramx, a cuatro años de su creación”, en: P. O. Rodríguez Reséndiz (ed.), *Creadores de memoria: los archivos sonoros y audiovisuales en México*, pp. 85-99.

El mapeo general, que ayudó a identificar las áreas o coordenadas por las que se guiaban estas prácticas tan diversas, permitió confirmar dos aspectos: por un lado, lo vasto del panorama y lo atomizados o poco sistematizados que en muchos casos estaban los documentos sonoros,² y por otro, la dificultad de conseguir la inclusión de materiales en el Repositorio Digital de Audio (RDA), ya sea por problemas de derechos de autor u otro tipo de permisos y compromisos institucionales.³ No obstante, PSMX continuó desarrollando vías para incluir materiales, sobre todo en los últimos años, a partir de la consolidación de redes y pactos de colaboración cada vez más formales con diversas instancias, tanto académicas como de centros culturales institucionales. Al mismo tiempo, se instauraron otras formas de alimentar y actualizar el acervo del RDA gracias a la invitación de gente externa a nuestro grupo, que conoce a profundidad las distintas escenas artísticas, tal como se desarrollan en la actualidad. Por ende, se contempló a artistas y personas dedi-

² Desde 2016, cuando inició el proyecto de PSMX, y hasta la fecha, ha habido una creciente concientización tanto de los coleccionistas y gestores independientes como por parte de las instituciones impulsoras de eventos culturales por sistematizar sus materiales y generar archivos que resguarden la memoria de estas presentaciones. Aun cuando esto ha traído la aparición de valiosos repositorios consultables en red, como *Modos de oír* <<https://modosdeoir.inba.gob.mx>> o el Archivo Digital de Poesía en Voz Alta <<https://casadellago.unam.mx/archivopva/>>, aún hay mucho trabajo por delante para recuperar la vasta memoria sonora que se ha generado en las últimas décadas y que sigue creciendo año con año.

³ En caso de acceder a la inclusión, los acuerdos se hacían —sobre todo al inicio—, de palabra, sin que mediara un documento oficial que los avalara. Esto ha ido cambiando gracias al reconocimiento que fue obteniendo el RDA por la gente del medio (artistas, gestores e investigadores), así como por haber migrado a un espacio institucional (dentro del servidor del LANMO) y haber logrado protocolizar sus procesos.

cadadas a la gestión y a la investigación en torno a este tipo de propuestas culturales, quienes se convirtieron en “figuras curatoriales”, idóneas para apoyar en la selección de piezas consideradas clave en su área o disciplina artística, surgidas en el contexto de las respectivas escenas contemporáneas.

Como primer paso en este emprendimiento, se hizo un rastreo de campo que permitió crear una primera lista de participantes que podrían ayudar a sortear el principal desafío para el enriquecimiento del corpus que conforma el RDA: integrar un muestrario de prácticas sonoras actuales que se encuentran en constante transformación. Las primeras seis convocadas de inmediato accedieron a sumarse a esta aventura curatorial. Se trata de mujeres que en su mayoría destacan como promotoras y gestoras culturales, además de como artistas, o bien como investigadoras:⁴ entre las primeras están las vocalistas experimentales Bárbara Lázara y Sarmen Almond, la rapera Obeja Negra, la *slamera* Cynthia Franco y la poeta Rocío Cerón; como investigadora se invitó a Érika López, especialista en radioarte. Gracias a todas ellas se hizo posible que los materiales y obras ofrecidas como copia en resguardo logran representar aspectos particulares del amplio y versátil panorama de prácticas artístico-vocales.

⁴ La selección no siempre discriminó por género, pues hay también curadores hombres a quienes se ha invitado a participar y cuyas propuestas están en proceso.

Qué entender por curaduría y cómo llevarla a la práctica: un recorrido somero por las primeras seis propuestas de PSMX

Antes de presentar las propuestas, cabe detenerse un momento en lo que se entiende aquí por “curar”, un verbo que tiene varias acepciones y que se comenzó a emplear en el mundo artístico en las recientes décadas para hacer referencia a iniciativas que invitan a tener una experiencia estética.⁵ La figura del curador en el campo de las artes alude a quien se encarga de proveer al público dicha experiencia mediante una selección informada y un agrupamiento u organización de una serie de piezas artísticas, según una determinada idea o concepto. Esta figura se ha naturalizado sobre todo en el contexto museístico, como aquella que propone el tema y la narrativa de una exposición.⁶ También puede encontrarse cada vez más en otros ámbitos culturales, como el de la organización de festi-

⁵ Luisa Barrios Honey Ruiz aclara al respecto: “La curaduría es un oficio relativamente reciente. Aparece como tal en la década de los ochentas del siglo xx. La palabra es de origen inglés y se refería al conservador de arte. En algunos países de Europa se le denomina comisario al curador. Antes, quien tenía el peso de las exposiciones era un gestor, pero los artistas decidían qué y cómo montar la obra. Ahora un curador debe dominar el tema de la exposición, hacer una buena investigación para proponer un proyecto expositivo interesante y que aporte conocimiento”. Cf. Luisa Barrios Honey Ruiz, “¿Qué es una curaduría del arte?”, p. 12, en: <<https://revistauniversitaria.uaemex.mx>>.

⁶ Fabiola Aguilar, en una introducción muy general al concepto, se refiere a las labores de “investigación, selección, agrupamiento y exhibición de las piezas de una colección” (Fabiola Aguilar, Aguilar, “TIPS: cinco puntos para entender el concepto de ‘curaduría’”, p. 2, en: <http://blogs.fad.unam.mx/academicos/patricia_vazquez/wp-content/uploads/2015/07/%C2%BFQu%C3%A9-es-eso-de-curadur%C3%ADa-5-puntos-para-entender.pdf>). Un curador tiene, además, según ella afirma, el rol de “investigar, recomendar la adquisición del material de la colección, contribuir a su preservación, exhibición, conocimiento y discusión” (*Ibid.*, p. 3).

vales y, como aquí se sugiere, en el de la compilación de obras para un repositorio sonoro.

Pero volvamos al verbo en sí para reconocer también el carácter transitivo de esta potencial actividad: en términos generales curar apunta a un acto realizado para que otra cosa suceda en consecuencia, por ejemplo, aplicar un remedio para ayudar a sanar una lesión o enfermedad. Por lo general se entiende además desde el grado de atención que merece el tratamiento (“poniendo el debido cuidado”). Asimismo, implica un cambio de estado, de negativo a positivo (“curar un mal”); o se aplica para la preparación de algo destinado a conservarse en el tiempo (referido al mundo alimenticio). Aunque apartadas, varias de estas nociones también iluminan de forma metafórica y hasta lúdico-creativa lo que PSMX busca hacer cuando invita a curadores a integrar piezas sonoras al RDA: se espera ponerles cuidado, conservarlas y subsanar lagunas que pudiera haber sobre el panorama cultural que representan, incitando así a que sean revisitadas, reconocidas y estudiadas más allá del espacio y contexto que les dieron origen.⁷ En cierto sentido, la acción se entiende incluso como una forma de “componer” en tanto

⁷ Muriel Martínez Herrera también reflexiona sobre este verbo desde el texto curatorial hecho para Poética Sonora MX, que introduce a Bárbara Lázara: “El ejercicio de curar supone una labor que va más allá de organizar las obras de arte en una sala de exposición: una curaduría implica un acercamiento reflexivo y personal a las obras; además del análisis y agrupación de las piezas, tomando en cuenta al público. La curadora, al seleccionar las obras, debió apoyarse en criterios estéticos y/o técnicos, y en la relevancia social o histórica que éstas pudieran tener” (cf. Mariana Muriel Martínez Herrera, “Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, p. 2, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2022/07/Seamos-voz-notas-sobre-la-curaduria-de-Barbara-Lazara.pdf>>).

organizar o constelar; más otra de sus acepciones pertinentes aquí, que es la de “enmendar”, en este caso aplicable a remediar posibles prejuicios y omisiones. Sin duda, en este proceso de selección y presentación se filtran declaraciones (*statements*) o poéticas, con sus debidas pinceladas de manifiesto estético e ideológico, lo cual permite que trasciendan una simple descripción de lo recopilado. Vistas así, las curadurías se presentan como pequeños ejercicios antológicos que se decantan por resaltar ciertas apuestas y propuestas creativas y artísticas, sin que en su selección busquen ser exhaustivas ni cerradas. Al contrario, se conciben como foros abiertos a una constante expansión, reformulación y enriquecimiento.⁸

Las dinámicas generales que deben proyectarse a la hora de curar y generar una serie para el acervo sonoro del RDA requieren además la colaboración activa entre las figuras curatoriales y los miembros del grupo de PSMX. Dichos intercambios implican la compenetración de los y las asistentes con las figuras curatoriales, y exigen reconocer las especificidades de cada pieza, así como decantar en conjunto tendencias, temas y técnicas que las obras de la serie pudieran tener en común. Todo ello resulta indispensable como método analítico que puede traducirse tanto en la catalogación de cada uno de los documentos sonoros como en su presentación. Además, en lo que concierne a PSMX, el proceso también implica mantenerse al día con las nuevas y cambiantes expresiones del campo de

⁸ Se contempla que las actuales curadurías puedan complementarse con nuevas entregas, según lo consideren quienes realizaron estas propuestas, o a partir de las posibilidades de que entablen diálogo con otras selecciones y/o curadurías que están por venir, realizadas por nuevos invitados.

las voces expandidas, sus agentes y lugares involucrados, dado que se trata de materiales muy actuales y que naturalmente están sujetos a transformaciones. Asimismo, debido a la dispersión y riqueza de las prácticas artísticas, la idea de considerar figuras curatoriales por áreas resulta pertinente, pues permite actualizar secciones en las que los miembros de PSMX pueden no estar lo suficientemente familiarizados, o donde no cuentan con el panorama completo o no están puestos al día, al no formar parte directa de cada una de las escenas.

En lo que respecta a la realización de las distintas curadurías, una parte corresponde a la coordinación de dinámicas y la planeación de tiempos de entrega. Por acuerdo con los curadores, éstos pueden oscilar entre los tres y los seis meses, según la disponibilidad de los responsables (curadores y asistentes de PSMX), y también atendiendo la capacidad de respuesta de los artistas seleccionados para compartir su obra. Cada uno de los avances se presenta en fases claramente delimitadas.⁹ No obstante, las seis curadurías concluidas enseñan que los cálculos a menudo necesitan ser replanteados, pues dependen tanto de factores humanos variables como de aspectos técnicos imprevistos, o aun de causas de fuerza mayor. Esto vale también para la investigación documental que incluye la definición e incorporación de datos, así como la edición técnica. Es comprensible, por ejemplo, que el proceso desde la invitación de las curadoras hasta la concreción y

⁹ Cf. Susana González Aktories, "La labor curatorial en el Repositorio Digital de Audio de Poética Sonora MX", en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/la-labor-curatorial-en-el-repositorio-digital-de-audio-de-poeticasonora-mx/>>.

publicación de las curadurías en el RDA se extendiera en algunos casos hasta un año, pues coincidió con la pandemia por SARS-Cov-2, de 2020 a 2022. Más aún, dado que estas labores curatoriales son honorarias —no remuneradas— para quienes participan en ellas, es inevitable la priorización de otros compromisos laborales, los cuales también exigen flexibilizar los plazos.

Pasando al proceso de recopilación e integración del material sonoro al RDA, vale destacar que éste cuenta con dos fases principales: en primer lugar, la selección y recuperación de las piezas (aspecto logístico y de relación con los creadores seleccionados); y en segundo, la editorialización (aspecto conceptual y técnico de catalogación en el RDA). Sobre lo primero, referente a reunir las series curatoriales, puede confirmarse que sin haber fijado a priori un límite de piezas, las curadurías hasta ahora recabadas en el RDA abarcan un promedio de diez piezas,¹⁰ lo cual a su vez implicó para las curadoras depender de la buena voluntad y disponibilidad que los artistas mostraron para compartir sus materiales. De hecho, hubo que hacer en varios casos ajustes a la propuesta inicial para que correspondiera a la realización pragmática de las colecciones.¹¹

En cuanto a los archivos, aunque el recabar las piezas es una actividad que por lo general recae en quien realiza la curaduría, a menudo las obras no fueron enviadas

¹⁰ Bárbara Lázara presenta ocho piezas; Érika López y Sarmen Almond reunieron diez piezas cada uno; Rocío Cerón aportó con trece, mientras que Cynthia Franco presentó dieciséis y Obeja Negra se extendió a veintinueve piezas.

¹¹ Como ejemplo, cabe recordar el caso de Bárbara Lázara, quien al inicio de la curaduría había propuesto incluir obras de la artista Katuska Saavedra, pero al final no fue posible obtener los materiales. Lo mismo ocurrió con Obeja Negra, quien inicialmente había contemplado más de cuarenta piezas.

en forma directa, sino que se remitieron vía la mediación de otros sitios o plataformas (como páginas de los propios artistas o espacios como SoundCloud) donde se localizaban, de modo que su recuperación a nivel técnico se confió sobre todo a los asistentes de PSMX. Cabe recalcar que los materiales recogidos en el RDA, incluyendo las curadurías, rara vez son grabaciones originales o de primera mano, contrariamente a como puede ocurrir con otros repositorios sonoros de prácticas orales, como por ejemplo, el del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO). De hecho, las piezas reunidas en su mayoría son pre-existentes y sólo en pocos casos se crean ex profeso para la selección.¹² Esto se debe a que el RDA, como ya se aclaró cuando se explicó su vocación como acervo sonoro, funge principalmente como nodo replicador de dichas obras.

Asimismo, es importante subrayar que hay distintas calidades de registro en los documentos sonoros y no siempre son modificables. Por lo tanto, la editorialización implica, además, consideraciones técnicas en torno a la posibilidad de subir los archivos en los formatos más adecuados (WAV, MP3), así como convertir formatos de video MP4 a MP3, con los diversos problemas de extensión y calidad que eso conlleva. Otro desafío, en caso de ya contar con los registros sonoros, es que los curadores no siempre poseen las referencias y datos suficientes o necesarios para catalogar las piezas, por lo que el reto de la editorialización, asumida por quienes de PSMX asisten a los curadores, es completar esa información para el llenado de los metadatos (entre ellos fechas, ocasiones y

¹² Una de estas excepciones es la pieza de Rossana Lara, concebida y ofrecida por su autora especialmente para la curaduría de Rocío Cerón.

lugares de presentación precisos, artistas participantes, gestores involucrados, donadores, etc.).¹³

A propósito de esto último, generar etiquetas para las piezas y colecciones consiste en determinar las palabras clave que servirán a una posterior búsqueda e identificación de obras, según ciertos rasgos distintivos (sean temáticos o de recursos y técnicas empleadas). Vinculado a ello se crean sinopsis de las piezas de audio a partir de una escucha crítica que requiere de conocimiento, pero también de sensibilidad y de una debida atención, conciencia y formación. Esta escucha a menudo se realiza como una actividad compartida entre curadores y asistentes, para llegar a acuerdos y consensos sobre dichas marcas identificadoras de las piezas, con el fin de que sean lo más acertadas y precisas posible. Por tanto, esta labor de catalogación o editorialización no se limita a lo meramente descriptivo, sino que conlleva un análisis, apreciación y valoración de escucha, según la propuesta curatorial en cuestión. Este proceso selectivo y clasificatorio especial agrega valor al RDA, ya que los metadatos se desprenden de la propuesta de escucha formulada por cada curador y asistente (contrario a fichas más estandarizadas en otros archivos sonoros, que sólo cuentan con datos mínimos

¹³ Las dificultades de editorializar y vaciar los metadatos en un banco de datos varían de acuerdo al carácter de la selección de las piezas que realiza cada curador. Por ejemplo, en la curaduría de la rapera Obeja Negra, tal como atestigua Adriana Dávila Trejo, el reto consistió en completar los metadatos, pues se hacía referencia a muchos colectivos y artistas independientes muy contemporáneas, de quienes no se posee casi ningún dato biográfico y sólo unos pocos pueden ser recabados en red. Otro desafío editorial fue identificar, o incluso traducir, los diversos idiomas o lenguas que aparecen en las piezas. Tal fue el caso de algunas obras de artistas en lenguas originarias que conforman la serie "Mujeres en su lengua" de Cynthia Franco.

básicos, como autor, nombre de la pieza, fecha de publicación y lugar).

A estos desafíos y consideraciones al momento de llevar a cabo las editorializaciones se suma la elaboración de los textos curatoriales, que son pensados como recorridos exploratorios de una escucha focalizada, a partir de la cual se decantan temas, recursos, motivos, entre otras propuestas estéticas e ideológicas. Estos textos, como los demás productos curatoriales, se basan en ese “tándem” de perspectivas y conocimientos aportados tanto por curadores como por quienes les asisten de PSMX, y con frecuencia se llevan a cabo a la par que la discusión sobre los metadatos. Más aún, como se verá en el siguiente apartado, los textos evidencian lo importante que es concientizar sobre el valor de la escucha; ello a la par de una verbalización de ésta, asumiendo que se encuentra sujeta a una impresión situada y personal (no fija ni estática, pues depende también del contexto espacio-temporal), la cual a su vez influye en quien lee las presentaciones para adentrarse a los audios.

Así, en la confección de los textos curatoriales se cristaliza la complejidad de la escucha, pues éstos no son sólo producto de un estudio con el fin de llenar rubros de metadatos necesarios para el registro y catalogación de las piezas en el RDA, sino también se conciben como presentaciones que ofrecen un recorrido del compendio de piezas elegidas, el cual debe ser articulado, esclarecedor y atractivo para terceros. Los textos curatoriales resultantes, que en los seis casos presentados abarcan entre las cuatro y las catorce páginas,¹⁴ están cargados de impre-

¹⁴ Las introducciones a cada curaduría se pueden consultar independientemente de las obras del RDA y descargar en formato de pdf del sitio de Poética

siones, propuestas, explicaciones y testimonios, que en sí ya tienen un valor social e histórico, pues si bien no se remontan muy lejos en el tiempo, dado que los registros son relativamente actuales, muestran cómo en estos géneros artísticos de carácter oral ha habido un desarrollo importante en los últimos años en México. Hechas estas precisiones sobre el aporte de las curadurías realizadas en constante diálogo, en este caso entre las invitadas y quienes las asistieron de PSMX, se puede comprender no sólo cómo contribuyen a garantizar la representatividad de ciertas manifestaciones, ayudando a cubrir importantes vetas del amplio espectro artístico-sonoro, sino también cómo a partir de su integración al RDA es posible orientar su escucha, haciendo notar los aspectos estéticos que curatorialmente se pretendía resaltar.

Descripción de las curadurías

En PSMX iniciamos el proceso curatorial conscientes de que queríamos empezar por invitar primero a mujeres curadoras, al notar que en el medio había pocas propuestas lanzadas desde su oído y sensibilidad. Además, fue indispensable considerar estos aspectos de género en un momento fundamental en el que las reflexiones sobre problemáticas de las desigualdades (con movimientos como #MeToo) cobraban fuerza a nivel nacional e internacional. Conviene entonces detenerse en presentar los rasgos distintivos de cada una de las seis curadurías he-

Sonora MX, bajo el rubro de investigación, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/textos-curatoriales/>>.

chas por mujeres artistas, gestoras e investigadoras, para luego observar las semejanzas que hay en sus distintas trayectorias y apreciaciones, pero sin desatender sus diferencias específicas (debidas tanto a su orientación artística y gustos, como al tipo de materiales seleccionados, su temática y su aproximación metodológica). Así, vale la pena cuestionar en qué se podrían o deberían parecer estos textos y procesos curatoriales (sobre todo en cuanto a referencias), y cómo es que adoptan orientaciones diversas, resolviendo incluso la redacción en colaboración con sus asistentes de diferente manera y con resultados variados, aun cuando las indicaciones iniciales en todos los casos fueron las mismas.¹⁵

La curaduría de Cynthia Franco presenta un texto potente, poético y sugestivo a la vez que aterrizado y comprometido con la realidad de las mujeres que levantan la voz en los *slams* en México. Escrita en primera persona, la presentación es aprovechada por la autora para situarse justo entre dos generaciones de las artistas: las que tienen más amplia trayectoria,¹⁶ y las voces más jóvenes, argumentando que

¹⁵ Al inicio, por ejemplo, surgió la pregunta de si como curadoras podían o debían incluir algo de su propia obra artística, a lo cual se respondió que no se pondría en duda el que fueran “jueces y parte”, por lo que tuvieron plena libertad de moldear la selección acorde a su criterio, aun considerando su propia obra (lo cual en sí ya implica una mirada estética y un aporte que PSMX busca conservar). A este respecto, para profundizar en las fases de las curadurías, que se compartieron de forma individual por correo electrónico al momento de invitar a cada curadora, remitimos al texto sobre “La labor curatorial en el Repositorio Digital de Audio de Poética Sonora MX”, en especial a la sección dedicada al involucramiento y trabajo curatorial, el cual se encuentra publicado en el sitio de Poética Sonora MX (Susana González Aktories, *op. cit.*).

¹⁶ En el devenir del *spoken word* en México —que históricamente es todavía corto si se pone en perspectiva de otras prácticas y géneros orales con mayor

la muestra fue concebida a partir de una mirada como gestora y, por ende, como *enlazadora de mundos*, para denotar la escucha y permanencia del trabajo y trayectoria de voces jóvenes y pioneras de la poesía en voz alta que tuvieran composiciones más que poemas. Voces que reflexionan en torno al papel de la mujer y sus propias historias nombradas en el punto histórico que cada una habita.¹⁷

Importante en esta curaduría es también la presencia de artistas que toman la voz a partir de sus lenguas originarias, como hacen Celerina Sánchez y Nadia Ñuu Savi al hablar en lengua mixteca, también conocida como *Tu'un savi*.¹⁸ Además, Franco se identifica con la actitud solidaria que muestran todas ellas en estas prácticas, entendiéndola como una forma de supervivencia: “sabemos la urgencia de apoyarnos unas a las otras para mantenernos vivas a través de eso: LA PALABRA”.¹⁹

El texto de Franco se complementa con el de Isabel Alcántara Carbajal, quien fungió como asistente de curaduría por parte de PSMX, siendo ella una interlocutora

trayectoria— Cynthia Franco reconoce algunas figuras consideradas como precursoras, como Hebe Rosell; luego ubica a las veteranas, como Edmeé Diosa Loca, Sara Raca y Victoria Cuacuas; y finalmente presenta voces noveles, de quienes apenas se dan a conocer. En todas ellas confirma que hay una “profundidad y contundencia en su escritura, además de fuerza en la ejecución, una reflexión universal, es decir, [...] una postura para el mundo, y entrenamiento vocal” (cf. Isabel Alcántara Carbajal, “Discurso, voz, identidad y presencia de las ‘Mujeres en su lengua’ [de Cynthia Franco]”, p. 2, en: <https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/Discurso-voz-identidad-y-presencia-de-las-Mujeres-en-su-lengua_-sobre-la-curaduria-de-Cynthia-Franco-.docx.pdf>).

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

valiosa al centrar su propio estudio de tesis de maestría precisamente en esta escena de los *slams* de poesía en México. Alcántara Carbajal se encarga de situar a las dieciséis artistas que comprende la selección, y de introducir a la propia Franco como artista y gestora. Reconoce, por otra parte, que varias de las obras incluidas, si bien pertenecen al *spoken word*, no siempre se presentaron en estos *slams*. Asimismo, además del eje temático que gira en torno a la mujer, expone que estas representantes manejan una amplia gama de herramientas expresivas y de recursos tanto espaciales y corporales —dos aspectos performáticos cruciales que sin embargo “no pueden apreciarse del todo en los audios”—, como sonoros, “tales como el manejo de niveles y tonos de la voz, cambios de tesitura, matices expresivos, el uso de cantos, rezos, pregones, la incorporación de tecnología, hasta del silencio mismo”.²⁰ Siguiendo un criterio cronológico, dedica un párrafo a cada obra y a sus creadoras, así como a su contexto original de presentación. Por último, cierra con reflexiones sobre cómo entender la serie en el mundo de estas prácticas orales vistas como manifestaciones culturales urbanas con un alto componente crítico-social, pero también literario y artístico, y comenta finalmente sobre su propio proceso y experiencia de catalogación y editorialización de piezas.

Desde una expresión oral de corte urbano distinta, que también ha tenido una creciente producción y que se encuentra a caballo entre ser un género musical y vocal,

²⁰ Isabel Alcántara Carbajal, “Discurso, voz, identidad y presencia de las ‘Mujeres en su lengua’ [de Cynthia Franco]”, p.6, en: <https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/Discurso-voz-identidad-y-presencia-de-las-Mujeres-en-su-lengua_-sobre-la-curaduria-de-Cynthia-Franco.docx.pdf>.

Adriana Dávila Trejo, como miembro de PSMX, presenta la propuesta curatorial de Obeja Negra, quien actualmente es una reconocida exponente de rap en México. Se trata de la selección más amplia entre las curadurías con las que se cuenta hasta ahora, con veintinueve piezas. La muestra, además de hablar del contexto de socialización que se desprende de esta forma de expresión vocal, hace referencia a las fuentes o archivos en los que ésta se registró, y por ende a la variedad de medios en los que circula; indica, por ejemplo, que “algunas de las grabaciones recogidas fueron creadas en estudio, otras en una habitación, otras más en la calle, y finalmente también las hay registradas durante presentaciones de discos en vivo, o bien que fueron interpretadas en festivales”.²¹ Y a pesar de que son múltiples los temas abordados en esta serie, se advierte una intención militante y un tono de denuncia compartido, con “un mismo y muy potente mensaje: ‘Vivas nos queremos’; vivas para estar, aconsejar, observar, gritar, sentir, tocar, oler, amar, odiar, andar. Vivas somos más fuertes”.²² Sobre el por qué el rap puede y debe considerarse más allá de un género musical, se enfatiza que su discurso verbal y de contenido semántico resulta fundamental, pues ayuda a visibilizar la lucha de las mujeres por ser escuchadas y hacer públicas sus historias.

Pero más que recorrer cada una de las piezas que integran la serie, como ocurre con muchas de las curadurías,

²¹ Adriana G. Dávila Trejo, “Vivas nos queremos [selección propuesta de Obeja Negra]: voces femeninas y su presencia musical en la escena del hip-hop y otros géneros en México”, p. 1, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2022/05/Vivas-nos-queremos-voce-femeninas-y-su-presencia-musical-en-la-escena-del-hiphop-y-otros-generos-en-Mexico.pdf>>.

²² *Idem.*

Dávila Trejo las agrupa por coordenadas temáticas y por sus intenciones, pues el tematizar, según dice, constituye una “herramienta que orienta al escucha y señala algo que quizá le pueda interesar”.²³ De igual manera, como primera y más inmediata receptora de la propuesta de Obeja Negra, la autora del texto reconoce la importancia de preguntarse sobre la recepción y la escucha. En consecuencia, revela que es en el acto de tomar la palabra y en el énfasis que ésta adquiere en voz alta donde puede captarse la dimensión de las problemáticas y demandas, más allá de las propuestas estéticas y sonoras que cada una de las obras plantea.

En tanto asistente en esta curaduría, Dávila Trejo habla sobre su propio proceso en primera persona, confesando cómo esta oportunidad le sirvió para familiarizarse con la escena, y cómo se sintió sorprendida al descubrir en ella tal riqueza.²⁴ Además, similar a la curaduría de Franco, también aquí se entiende el rap como un fenómeno social que, más allá de una catarsis, invita a la sororidad y a una búsqueda de cambio por una sociedad más justa, que permita hacer valer los derechos de las mujeres.²⁵ Finalmente, como nota de cierre, la autora subraya

²³ *Ibid.*, p. 2.

²⁴ Dávila Trejo revela aquí uno de los métodos empleados, que se comparte en otras curadurías: “Para facilitar la ubicación de las piezas, en conjunto con Obeja, elaboramos una tabla con la información básica de cada una de las piezas: nombre, artistas, año de grabación, tipo de archivo de audio, biografías. Pero, aun así, al momento de trasladar las pistas al RDA, estos datos no eran suficientes. Por ejemplo, en cuanto a la identificación de artistas, el RDA cuenta con la clasificación de artistas de manera individual o por grupos/colectivos y permite relacionarlos entre sí con otras instituciones. Esto también exige conocer más acerca de los proyectos de cada artista” (*Ibid.*, p. 6). Parte del proceso implicó incluso que la cifra de obras, que ascendía a más de treinta, se decantara, como ya se mencionó, a 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

la potencia que hoy día aún tiene la oralidad, consciente de que en la expresión hay un valor, y de que el trabajo de transformación no acaba aquí.

Un campo muy distinto a los dos anteriores es el que aborda Érika López Pérez en su curaduría sobre radioarte y arte sonoro, con una selección de diez piezas que comparten el tener “a la voz como el instrumento principal, ya sea de forma narrativa o exploratoria”.²⁶ Más que en los dos casos anteriores, en los que se siente un involucramiento emotivo de las curadoras y sus asistentes, aquí el texto se presenta en un tono académico y objetivo, con argumentos apoyados en distintas referencias bibliográficas. La autora ubica los antecedentes históricos de estas prácticas en México en la radio no comercial (como Radio Educación, Radio UNAM, Horizonte 108 y Radioactivo), destacando el papel del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS), fundado por Lidia Camacho en Radio Educación, así como la importancia de foros como el Festival Internacional de Arte Sonoro realizado en Ex Teresa Arte Actual de 1999 al 2002, o las Bienales Internacionales de Radio, los cuales le dieron un importante impulso a la creación de obras de muy diversa índole. Las actividades académicas y artísticas enmarcadas en estos eventos permitieron renovar los géneros y formatos radiofónicos.²⁷ En este sentido, recalca que “en el radioarte se han realizado producciones (aunque de manera aislada

²⁶ Érika Carmen López Pérez, “El radioarte y el arte sonoro, hacia una experiencia estética”, p. 3, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/El-radioarte-y-el-arte-sonoro-hacia-una-experiencia-estetica.docx.pdf>>.

²⁷ *Ibid.*, p. 2.

y esporádica en nuestro país) que dan cabida a miles de posibilidades expresivas. Son piezas que nacen en el nicho de la experimentación y que son tratadas como composiciones sonoras”.²⁸

El texto de López Pérez propone un recorrido por cada una de las piezas generadas en un lapso de quince años, que van de 2002 a 2017), y las agrupa principalmente por técnicas. Más que enfocarse en el contenido de las obras, habla sobre el contexto y las condiciones de creación, y se centra en la poética de los artistas, en sus recursos y formas expresivas, a partir de lo cual hacen sonar y resonar las voces. López exhorta a sus lectores-auditores a atender más el discurso del radioarte, que parece haberse desarrollado en un ámbito relativamente acotado del quehacer cultural en México. Asimismo, resalta la gran variedad de expresiones en este campo, desde las que se basan en técnicas electroacústicas (con mención a Iris Disse, Jorge Reyes y Antonio Russek, entre otros), hasta las que desarrollan técnicas vocales extendidas (donde incluye, por ejemplo, a Carmina Escobar, Bárbara Lázara y Juan Pablo Villa). Por otro lado, en el apartado “Más allá de la voz” designa un espacio a los recursos y elementos del lenguaje radiofónico, los cuales comprenden el dominio de la voz, pero también otras técnicas electroacústicas. Finalmente, concluye: “Las obras de radioarte y arte sonoro ofrecen una experiencia estética que sólo se obtendrá al escucharlas sin convencionalismos y sí con una libertad; son piezas cuyo destino está en los oídos del público”.²⁹

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ *Ibid.*, p. 9.

Muriel Martínez Herrera enfrenta un reto particular con la curaduría de Bárbara Lázara, quien entendió la invitación como una oportunidad para reflexionar sobre su propia creación y sus vínculos o afinidades con otros artistas. En el texto curatorial la autora identifica que desde el año 2009 “se pueden delinear ciertas constantes temáticas en el trabajo de Lázara como artista vocal [...]: el tema de la identidad, ligada al trabajo con las coordenadas espacio-temporales; y los gestos pre-significantes, como el grito, la risa o el balbuceo”.³⁰ Aclara, asimismo, que la selección realizada se centra en el vínculo entre voz, cuerpo e identidad, en ocasiones referida a quien enuncia, pero otras veces a su calidad de resonancia y vibración en otros espacios y cuerpos materiales según los cuales se resignifica.

De igual manera, Martínez Herrera introduce la trayectoria multidisciplinar de Lázara y luego presenta cada pieza en orden cronológico. En el transcurso localiza y delinea algunos grados intertextuales de las obras, como en “Háblenme montes y valles” (2015), cuyo título hace un guiño a la emblemática canción de Cuco Sánchez “Grítenme piedras del campo”; o en “Historia de tu voz”, cuya base textual nace de una serie de relatos o producciones escritas anónimas que responden a la pregunta “¿cómo es que has vivido tu propia voz?”, de las cuales la creadora integró algunos fragmentos como materia escrita de su pieza audiovisual, con el fin de construir una narración en torno al vínculo entre la voz y la identi-

³⁰ Mariana Muriel Martínez Herrera, “Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara”, p. 3, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2022/07/Seamos-voz-notas-sobre-la-curaduria-de-Barbara-Lazara.pdf>>.

dad.³¹ Por último, comenta el diálogo (y trabajo de exploración) que sostuvo con la curadora durante el proceso. En este sentido, integra breves opiniones, casi a manera de testimonio, sobre las enseñanzas que adquirió al acompañar a la creadora.

A la par, Martínez Herrera expone las principales influencias del quehacer artístico de Lázara, las cuales son relevantes para enmarcar la producción de las ocho piezas que integran la curaduría. Por ejemplo, Sara Raca, Helios Beltrán y Rocío Cerón, o bien el músico experimental Israel Martínez (quien ha asistido a Lázara en labor de edición) y el filósofo Mario Morales (alias Melodiklasta). También es claro el énfasis que la autora

³¹ Estas dos últimas piezas ejemplifican además que los tintes intertextuales cruzan el medio visual, pues, al tratarse justo de obras audiovisuales, la imagen que acompaña a las manifestaciones sonoras también condiciona el corpus y la recepción de la serie. Así, aunque el RDA estuviera destinado a formato audio, Lázara consideró útil incluir varios registros en los que la dimensión gestual y visual de las obras impacta también los performances sonoros, aun siendo consciente de que en las grabaciones subidas al RDA este gesto no se percibirá. De hecho, en varias colecciones como la de Bárbara Lázara, Sarmen Almond o Rocío Cerón, estamos ante piezas en gran medida audiovisuales, más que sonoras, lo que cuestiona la pertinencia del repositorio de PSMX como uno exclusivo de audio, pues cada vez se incorporan más trabajos audiovisuales. A su vez, nos hace preguntarnos hasta qué punto conservar una versión sonora no habla de una especie de remediación de una misma pieza, y de una dimensión que podría contrastarse con registros audiovisuales de esos mismos performances, puesto que inevitablemente, como observa Isabel Alcántara, muchas "piezas se encuentran descontextualizadas, pues la mayoría fueron creadas para entablar una comunicación, un intercambio con los presentes, el público, mediante su performance; por otro lado, muchas de las piezas también están compuestas por el lenguaje corporal y artefactual, lo que es poco legible en estas pistas de audio. Esta situación se vuelve problemática al hablar de las clasificaciones, pues las generaciones propuestas apelan al grado de intermedialidad que manejan las poetisas y al carecer de estas evidencias, se corre el riesgo de no ser entendido a cabalidad" (cf. Isabel Alcántara Carbajal, *op. cit.*, p. 13).

pone sobre las colaboraciones de Lázara con otros artistas y con personas de muy diversa formación o geografía, como con el artista sonoro neerlandés Rinus van Alebeek, o el compositor japonés Tomomi Adachi, o la mexicana Mariana Pérez Sandoval y sus grupos de exploración vocal.

Por su parte, Jorge Pacheco Ozúa, como asistente de parte de PSMX, fue encargado de redactar el texto que corresponde a la curaduría de Sarmen Almond (conformada por diez piezas), quien afirma que en ésta se exploran “puntos de borradura en los que el arte y el cuerpo salen de sus configuraciones pre-significadas para abrirse a nuevos usos”.³² No obstante, aclara que el escrito no busca explicar exhaustivamente en qué consisten dichas estrategias “ya que esto cerraría el carácter heterogéneo de la desarticulación”.³³ Más bien, pretende “proveer una línea posible, una invitación, para que la lectora o lector encuentre a su vez otras líneas”.³⁴ De igual modo, el autor puntualiza que las diez piezas que integran la curaduría se dividen en tres secciones que evidencian el ánimo de Almond por mostrar diversas maneras en las que la voz expandida llega a desarticular el sentido unificado del habla y del cuerpo para dar pie a la multiplicidad y a la diversidad de experiencias: “Desarticulación de la boca, la voz y el cuerpo”, “Notación desarticulante” y “Desarticulación a partir de la voz extendida no-humana”.

³² Jorge Pacheco Ozúa, “DesARTiculACciones VOBOcálicas”, p. 1, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/06/DesARTiculACciones-VOBOcalicas.pdf>>.

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

Igualmente, de esta curaduría sobresale la referencia al carácter híbrido (escrito y sonoro) de muchas de las obras, sobre todo aquellas englobadas en “Notación desarticulante”. De ahí que se incluyan imágenes de notaciones específicas a manera de ejemplo, como sucede con la pieza “Monólogo IV” de Samuel Cedillo; o en “Estudio sobre el alma. Voz sola no. 1 ov. 1”, una composición de Abraham Ortiz, interpretada por Cedillo; o la célebre “Ursonate” del dadaísta alemán Kurt Schwitters e interpretada en México por Jaap Blonk. En estos performances la notación es híbrida porque en un sentido parece ser musical y en otro, poética, “por lo que el performer no puede situarse en un lugar predefinido”.³⁵ Así, el recorrido curatorial nos invita a salir de las usanzas cotidianas para explorar otras intensidades del cuerpo y potencias de la voz.

Con todo, la curaduría de Almond proyecta una nómina artística internacional interesante, en la que está la puertorriqueña Ivette Román, la española Fátima Miranda y el ya mencionado neerlandés Jaap Blonk. Todos ellos, cuentan con presentaciones en México e influyen de manera directa en esta escena, donde también se desenvuelve la propia Sarmen Almond (quien, por cierto, incluye también una de sus propias piezas, “Longing”, en la curaduría). Se suman a la lista el compositor Mark Bokowiec y la performer Julie Wilson-Bokowiec, quien trabaja con el procesamiento de sonido a partir del *body-coder system*. Estos últimos apuntalan también el campo de las voces expandidas vinculadas a las nuevas tecnologías.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

Desde otra perspectiva, la creadora Rocío Cerón presenta su propuesta curatorial en un breve pero potente y sugestivo párrafo, en el que nos invita a escuchar una serie de obras que exploran la voz y su vibración de distintas maneras, y a establecer “el contacto con el otro a partir de la voz como espacio de enunciación identitaria, como acto político, de creación de un entorno vital, y como forma de supervivencia”.³⁶ Luego da pie a la “Interlocución y notas” de Juan Carlos Ponce Reyes, quien fue el asistente por parte de PSMX y quien ofrece —como Pacheco Ozúa— distintas rutas de escucha (cinco en total). La primera senda corresponde a “Frontera política”, que abarca tres piezas donde la frontera es tematizada mediante la música o en su calidad de paisaje sonoro, inclusive con tintes políticos o satíricos. En cambio, en la segunda ruta de escucha, encomendada a la reflexión en torno a la “Existencia”, se reúnen voces humanas (y sonidos lingüísticos provenientes de las más de treinta lenguas indígenas mexicanas), que adquieren distintos matices y tonos.³⁷ La tercera vía se dedica a “El cuerpo y la voz”, y posee un carácter más introspectivo y exploratorio, pues la vibración de la voz se vincula con diferentes reacciones, dolencias o afecciones corporales. La cuarta coordenada, “Voz con procesamientos”, presenta las obras en las que se emplean efectos o filtros que alteran la voz. Finalmente, “Electrónica” es la quinta y última parada del itinerario, y en ella se ubican las obras que

³⁶ Rocío Cerón, “Voz corporeizada y vibración: Vacilaciones Curaduría de Rocío Cerón”, p. 1, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/02/Voz-corporeizada-y-vibracion-Vacilaciones.-Curaduria-Rocio-Ceron.docx.pdf>>.

³⁷ Juan Carlos Ponce Reyes, en *ibid.*, p. 8.

fueron construidas con sonidos o voces tratados electrónicamente.

Durante este recorrido curatorial se hace mención a artistas internacionales como Meritea Dæhlin, quien reside y trabaja entre Noruega y México; el artista británico Adrian Fisher y la chilena Luna Montenegro, cuyo pseudónimo colectivo es *mmmmm* o son también conocidos como el dúo *Montenegrofischer* de Chile y Reino Unido; el canadiense Eduardo Padilla; la española Jèssica Pujol Duran, activa en Chile y en España; o el poeta experimental chileno Felipe Cussen. Por otro lado, entre los nacidos y/o activos dentro del territorio nacional, se reconoce a la propia Rocío Cerón; a la musicóloga y compositora Rosana Lara Velázquez, al compositor Antonio Fernández Ros; al músico Abraham Chavelas, al artista multidisciplinario Rubén Gil; a los músicos Fabián Ávila Elizalde y Tito Rivas, además del artista chicano Guillermo Gómez Peña.

A manera de conclusión: una lectura comparativa

Después de haber descrito y sintetizado las especificidades y virtudes de cada una de las seis propuestas, cabe considerar ahora sus elementos comunes, así como sus líneas convergentes y complementarias. En una lectura comparativa lo primero que podría llamar la atención es que las propuestas curatoriales hasta ahora registradas en el RDA fueron realizadas por mujeres. Como ya se explicó antes, esto obedece a la necesidad de abrir el espacio para visibilizar de forma más explícita las perspectivas femeninas. Queda claro que curadurías como las de

Cynthia Franco y Obeja Negra difícilmente habrían podido ser compiladas por artistas o gestores hombres, sobre todo por la forma en que ambas ponen al centro un tema de desigualdad de género que en estos tiempos sigue siendo alarmante.³⁸

Ahora bien, iniciando el ejercicio comparativo desde el título, pueden distinguirse aquellas propuestas curatoriales que declaran una intención y conciencia más vinculadas a un compromiso social y, precisamente, de defensa de género. Tal es el caso de “Mujeres en su lengua” (Franco) y de “Vivas nos queremos” (Obeja Negra), lo cual no asombra si se consideran los tiempos actuales de lucha contra este tipo de violencia, frente a los que estas propuestas claramente toman postura. Un tono igualmente imperativo y solidario se asoma en el título “Seamos voz” (Lázara) que, dado el interés que provoca la identidad de la voz enunciativa, puede también leerse desde una faceta más especulativa y exploratoria. En estas tres últimas propuestas se manifiesta además una perspectiva colectiva, ya sea adoptando la primera persona del plural (“nos queremos”, “seamos”), o bien apuntando a una tercera persona del plural (ellas, las “mujeres”), lo cual insinúa la inclusión y aceptación de una multiplicidad de voces. De tipo más conceptual, y no por ello menos sugerente, se

³⁸ Por esta razón, resulta relevante para PSMX hacer resonar desde su repositorio sonoro estas condiciones e integrarlas como parte importante de la memoria oral. Pero más allá de esto, las prácticas artísticas que integran voz y sonido manifiestan lo crucial que es trascender el binarismo genérico. Por ende, se espera contar a futuro curadurías cada vez más diversas e inclusivas, en las que se pueda ver y escuchar más allá de la perspectiva de género, pues en estas prácticas se ha notado ya una participación y presencia activa de artistas con gran talento que se adscriben a la comunidad LGTB+.

muestran los títulos “DesARTiculACciones VOBOcálicas” (Almond, con un guiño tipográfico a propuestas vanguardistas como las de la poesía optofonética) y “Voz corporeizada y vibración: Vacilaciones” (Cerón), en los que se pone de manifiesto el interés por la materia vocal, también en su diversidad: sus (des)articulaciones y sus resonancias, al igual que en su exploración dubitativa (“vacilaciones”). Éstos se proponen a manera de ensayo en el que interesa sostener más la incertidumbre y la intriga que la certeza. Por último, está el título “El radioarte y el arte sonoro, hacia una experiencia estética” (López Pérez), que desde el comienzo establece un marco disciplinar y un compromiso teórico, pero aun así vislumbra una intención igualmente exploratoria (“hacia”) y un interés por la recepción de la experiencia sonora.

En lo que toca a la elaboración de los textos curatoriales, según las dinámicas previamente descritas, hubo casos en los que la redacción derivó, por un lado, en la autoría exclusiva de una de las partes (ya sea de la curadora o del/la asistente); y por otro, en una escritura colaborativa. Del primer tipo, por ejemplo, se puede mencionar a Érika López Pérez como única autora de su propuesta curatorial. Esto contrasta con el segundo tipo, donde hubo colaboraciones entre Obeja Negra, Bárbara Lázara y Sarmen Almond con sus respectivos asistentes por parte de PSMX, donde queda evidenciado el diálogo sostenido a partir del cual se articularon de manera conjunta los argumentos que sostienen sus propuestas, aun cuando al final ellas tres delegaran la composición escrita del texto a los asistentes, la cual sólo terminaron avalando y suscribiendo. Sin embargo, hubo también colaboraciones en las que ambas partes produjeron un texto (uno comple-

mentario del otro), como entre Rocío Cerón y Juan Carlos Ponce Reyes, o entre Cynthia Franco e Isabel Alcántara Carbajal. En estos casos, los textos de las artistas revelaron más su *statement* curatorial y con ello un sello autoral personal, de toque creativo y sugestivo. No obstante, ambas curadoras accedieron a que hubiera un segundo texto, más amplio, por parte de quienes las asistían, en los que se detallaron o analizaron más a fondo las características de las piezas.³⁹

Lo anterior no quiere decir que hubiera un menor grado de involucramiento por parte de unas curadoras respecto a otras en el proceso, pues en todos los casos se hizo constar el compromiso con las curadurías. En cambio, lo que sí se revela es que aun cuando hay una certeza o intuición respecto a las piezas elegidas, no siempre se corresponde con una práctica de verbalización crítica de quienes conocen el medio, por lo que agradecieron el involucramiento a este nivel de miembros de PSMX, para quienes verbalizar la escucha se ha vuelto una parte de sus herramientas de análisis. Esto prueba que la escucha activa y colaborativa como parte de una curaduría resulta altamente productiva, pues permite establecer coordenadas y apartados temáticos que organizan el

³⁹ Es cierto que durante el proceso de redacción de los textos por miembros de PSMX (que en cuatro casos se realizó en forma paralela) se hizo un alto para permitir a quienes escribían conocer los retos que enfrentaban los demás asistentes y acordar algunos puntos en común, ya fuera sobre la información a integrar, el recuento general de los distintos *corpora* (tan diversos en número), la profundidad con la que se abordaría cada pieza, el tono con el que se apelaría a la lectura-escucha de terceros o la manera de incluir la perspectiva propia. Todo ello procurando no “estandarizar” la redacción ni hacer que los textos perdieran su especificidad ni carácter propios, pero sí procurando mantener una línea o perspectiva común dentro del grupo.

argumento curatorial; sin embargo, también evidencia que este proceso no siempre se desarrolla con dinámicas compartidas.⁴⁰ Así, cada texto curatorial refleja un espíritu muy distinto, influido inicialmente por la figura curatorial, pero también por la formación, experiencia, sensibilidad y horizontes de expectativas de escucha de quien la asiste.⁴¹

En cuanto al tono de los escritos, éste no sólo dependió del tema sino que se inspiró también en la impresión que causó la figura curatorial en quien escribe, sobre todo cuando la curadora es a la vez protagonista y artista, como ocurrió en cinco casos (Bárbara Lázara, Sarmen Almond, Obeja Negra, Cynthia Franco y Rocío Cerón), mientras que sólo en uno (Érika López) queda claro que es el tono y la perspectiva de alguien que observa e investiga sobre el fenómeno de forma externa, aunque habiéndose desempeñado en cierta medida en el medio.⁴² No obstante, cuando se trató de coautoría o colaboración estrecha con las y los asistentes, los tonos e intenciones de las curadoras no se riñeron con las paráfrasis testimoniales e impresiones apreciativas (ya sea descriptivo-narrativas,

⁴⁰ Influye en este diálogo una cierta jerarquía y la autoridad que tiene sobre todo quien se asume como voz curatorial y conocedora, frente a quien la asiste. Pero también hay incertidumbre y hasta miedos por ambas partes de “escuchar mal”, o de no saber articular lo que se escucha.

⁴¹ Tal es el caso de Jorge Pacheco Ozúa y Muriel Martínez Herrera, quienes se dispusieron a interpretar la voluntad de las respectivas curadoras a las que asistieron.

⁴² Érika López realizó una maestría en comunicación por la Universidad Iberoamericana, con la tesis *El uso experimental de la voz y sus posibilidades comunicativas. Un análisis de la obra de los artistas sonoros Fátima Miranda, Hebe Rosell y Juan Pablo Villa*. Asimismo, fungió como colaboradora por muchos años en Radio Educación y en la Fonoteca Nacional, como encargada de producción.

anecdóticas o aun confesionales) de las ayudantes. Esto lo vemos en particular con Adriana Dávila Trejo, en su sección “Sobre el proceso de curaduría”, en la que incluye la anécdota de cómo llegó a la misma y los retos que implicó conocer y editorializar las piezas; o en los comentarios finales de Isabel Alcántara Carbajal y Muriel Martínez Herrera respecto a la editorialización y asistencia de las curadoras.⁴³ En el caso de Jorge Pacheco Ozúa (con Sarmen Almond) y Juan Carlos Ponce Reyes (con Rocío Cerón), el aporte se percibe más a nivel conceptual, sin alusión a una experiencia personal. Con esto se revelan el estilo y los intereses de cada cual: aspectos ideológicos, sociales, pero también técnico-metodológicos y fenomenológicos de la voz o la escucha.

En lo que concierne a la manera de introducir a las respectivas curadoras, en el caso de Martínez Herrera se hace a partir de una serie de preguntas de orden general sobre cómo y por qué incluir una curaduría como la de Bárbara Lázara en el RDA, para luego describir su labor multifacética y en gran medida también colaborativa, que es la base de su selección. Por su parte, Alcántara Carbajal dedica un párrafo a introducir a Cynthia Franco como artista, tallerista y gestora, recalcando su desempeño en el área del *poetry slam* en México y su compromiso feminista, así como su conciencia crítica-social, que determinó su serie. Sin embargo, tanto Pacheco Ozúa como Dávila Trejo y Ponce Reyes no se detienen en la figura curatorial y optan por adentrarse en el análisis de la colección.

⁴³ Por la dinámica en la que trabajaron con las respectivas curadoras, Adriana Dávila Trejo y Isabel Alcántara Carbajal incluyen más anécdotas y un tono más personal que Muriel Martínez Herrera.

Durante el desarrollo, si bien la mayoría de los escritos curatoriales adopta una perspectiva analítica en la que se habla brevemente de cada una de las piezas, no siempre se dio el caso. Dávila Trejo, por ejemplo, decidió mencionar agrupaciones o bloques temáticos dentro de los cuales se podrían englobar ciertas obras, lo cual se entiende dado el amplio corpus que abarca la curaduría de Obeja Negra. Ponce Reyes y Pacheco Ozúa adoptaron una estrategia semejante, pues refirieron las piezas enmarcándolas a partir de coordenadas discursivas. Empero, ellos se frenaron a dar un comentario o interpretación teórica más amplia, al igual que López Pérez y Martínez Herrera, sólo que ésta última estructuró el texto y la secuencia de las piezas siguiendo un orden cronológico.

Por otro lado, en lo referente a la conclusión de los escritos y a la valoración final de los procesos curatoriales, Alcántara Carbajal decidió verter sus reflexiones sobre el mérito de Franco como curadora, y sobre el valor e importancia de elegir aquella plantilla de mujeres, ya que éstas han ocupado un lugar marginal incluso dentro de la escena del *spoken word*, por lo que la curaduría es una oportunidad de abrir un espacio a voces periféricas y a la diversidad. Para ella “fue enriquecedor distinguir los recursos que manejan las poetisas de la escena, el acercamiento a sus distintas perspectivas de lo que significa ser mujer y el papel que juega la voz, el sonido y el cuerpo”.⁴⁴ Por su parte, Franco concluye que “ser partícipe de Poética Sonora también es buscar y trabajar desde la autogestión”.⁴⁵ Esto para que “haya mujeres que gestion[en], organi[ce]n, y ha[gan]

⁴⁴ Isabel Alcántara Carbajal, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ *Idem.*, p. 4.

posible [...] [,] celebrando la diversidad [...] [, y] tomando el micrófono”.⁴⁶ Martínez Herrera es la única que integra al texto, a manera de resumen, una tabla con la duración y año/lugar de grabación de cada pieza, los nombres de las y los colaboradores, y los principales componentes temáticos de cada una (metadatos reflejados en el RDA), puesto que “son obras o videos que remiten a una exploración sonora que no sólo se da en distintos tiempos y espacios, sino también mediante distintos componentes o recursos, con intenciones diversas [o] [...] a partir de procesos de colaboración con otros artistas”.⁴⁷ En cambio, López Pérez resume los diferentes alcances de la voz que fueron discutidos en el texto curatorial, y nos exhorta a ampliar la difusión y estudio del radioarte y el arte sonoro, que por ahora permanecen relegados a festivales universitarios o sólo cuentan con el apoyo de algunas instituciones culturales o la radio pública. Dávila Trejo termina con unas “notas de cierre”, en la que aplaude el acierto de Poética Sonora MX y Obeja Negra al apoyar la labor curatorial e incluir géneros como el rap y voces que se asumen femeninas (acatando que aún se pueden sumar muchas más al vasto mosaico de artistas vocales). Cierra manifestando la esperanza de que “la muestra contribuya a entablar diálogos y generar nuevos cruces de perspectivas, aún más allá de los ámbitos y géneros orales en los que surgieron”.⁴⁸ De forma similar, Pérez Ozúa espera que la curaduría de Sarmen Almond sea de interés y que el texto oriente al escucha a través de las diversas posturas estéticas contenidas en la serie.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Mariana Muriel Martínez Herrera, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁸ Adriana G. Dávila Trejo, *op. cit.*, p. 7.

Los textos curatoriales dan cuenta de las bases conceptuales de análisis y la sensibilidad de escucha de quienes los escribieron. No obstante, en pocos casos se anejan fuentes bibliográficas (como en el de Dávila Trejo) y, sobre todo, es López Pérez quien incluye apoyos teóricos y una discografía al final del texto. Así, hay ocasiones en las que las referencias son menos explícitas, pese a que siempre existió una labor de investigación (como ocurre con Alcántara Carbajal, quien remite a la procedencia y trayectoria de varias de las artistas). Lo cierto es que en todos los casos se tuvieron que rastrear y recabar datos, con mayor o menor éxito, pues incluso las curadoras desconocían datos particulares concernientes a su serie. Sin embargo, en varios escritos se invita a consultar enlaces externos u otros materiales audiovisuales: Martínez Herrera incluye un anexo en el que sugiere ver dos videos en la plataforma YouTube que son un registro documental de dos performances sonoros de Bárbara Lázara; también Franco, Alcántara Carbajal y Pérez Ozúa ofrecen esos recursos o claves interpretativas de consulta externa, que a menudo provienen de las páginas oficiales de las y los artistas incluidos en las curadurías.

Finalmente, es importante subrayar que hubo puntos de encuentro entre las curadurías comisionadas, pues fue notoria una reincidencia de “obras emblemáticas” entre las piezas seleccionadas, que resultaron representativas de lo que las figuras curatoriales consideraron menester destacar del panorama de las voces expandidas contemporáneas. Entonces, en general, aun cuando se aludió a distintos géneros, técnicas o expresiones artísticas, aparecieron en las curadurías referencias recurrentes. El ejemplo más emblemático es la figura señora de Hebe

Rosell, quien fue coincidentemente mencionada o elegida como parte del repertorio: Cynthia Franco la incluye en su curaduría con la obra “La llamada”, Érika López integra su interpretación de “Angustia”, y Bárbara Lázara también alude a la importancia que tuvo en su trayectoria como su maestra. Además, la alemana Ute Wassermann es otra de las personalidades distinguidas —retomada tanto por Érika López como por Sarmen Almond—, pues su labor ha dejado huella e influencia durante sus visitas al país. Llama incluso la atención que las mismas curadoras Bárbara Lázara y Rocío Cerón figuraron también en el catálogo de personajes importantes activos en el campo, al igual que Rodrigo Ambriz (señalado en la curaduría de Sarmen Almond y de Bárbara Lázara). Con ello se confirma además que, aunque en la actualidad se siguen produciendo nuevos materiales y el campo se encuentra en pleno desarrollo, hay “piedras angulares” o figuras veteranas a las que la escucha regresa con reiteración para decirnos o señalarnos algo sobre el camino trazado por las prácticas vocales, sonoras y experimentales en México (aun cuando en un futuro estas piezas podrían ya no ser características de las líneas que los creadores continúen cultivando). Conviene notar que en las curadurías se entendió la escena mexicana sin fronteras de nacionalidad, pues se incluyeron artistas de distinta procedencia, que, sin embargo, se han presentado en México o han colaborado con artistas mexicanos, sin los cuales el panorama local quedaría incompleto.⁴⁹

⁴⁹ De ahí que se integren en la nómina de artistas a Ute Wassermann e Iris Disse de Alemania, a Eduardo Padilla de Canadá, o a Felipe Cussen y Luna Montenegro de Chile, Ivette Román de Puerto Rico, Meritea Dæhlin de Noruega, Tomomi

Aunque no fuera su propósito original, las curadurías que llevamos sumadas al RDA muestran cómo, ya sea mediante sus textos de presentación o a partir del corpus general de artistas y obras, es posible ponerlas en un diálogo productivo, permitiendo establecer cada vez más cruces entre las diversas prácticas orales que se presentan en la escena cultural hoy día. Esta comparación mostró también lo provechoso de estas prácticas antológicas para enriquecer un archivo de audio, en este caso el de Poética Sonora MX. Las curadurías son, así, para este proyecto, una manera razonada y excepcional de *curar* las prácticas poéticas sonoras experimentales contemporáneas, de conservarlas, archivarlas y estudiarlas, poniendo cuidado en su tratamiento y resaltando sus apuestas estéticas para que las piezas y sus autores puedan ser revisitadas y estudiadas de nuevas formas. Como en el ámbito museístico, las curadurías en el RDA proponen una organización o narrativa particular entre los diversos materiales, por lo que resultan convenientes para enriquecer un repositorio que ofrezca a terceros la oportunidad de experimentar recorridos de escucha pensados desde el interior del campo de las voces expandidas, gracias al *expertise* de las figuras curatoriales que se suma a la perspectiva crítica de los asistentes de PSMX.

Cerramos recordando que las series curatoriales no se encuentran cerradas ni acabadas en un sentido estricto, sino que son incursiones exploratorias que pueden ampliarse y repensarse con cada actualización y cada nueva entrega. Esto va en consonancia con una escena cultural

Adachi de Japón, Fátima Miranda de España, Jèssica Pujol Duran de España y Chile, Jaap Blonk de los Países Bajos, o incluso al dúo Montenegrofischer del Reino Unido.

que se encuentra en constante crecimiento y transformación, lo cual además requiere de una aproximación teórica y creativa igualmente abierta. Por todos los motivos hasta aquí expuestos, tenemos la confianza de que, gracias a la implementación de la figura curatorial en las actividades que contribuyen a la memoria sonora en un repositorio como el RDA, se seguirán presentando nuevas propuestas y con ello se seguirá expandiendo el vasto panorama de escucha y estudio de estas prácticas sonoras.

Referencias

- AGUILAR, Fabiola (2015). "TIPS: cinco puntos para entender el concepto de 'curaduría'", en: <http://blogs.fad.unam.mx/academicos/patricia_vazquez/wp-content/uploads/2015/07/%C2%BFQu%C3%A9-es-eso-de-curador%C3%ADa-5-puntos-para-entender.pdf>. Consultado el 8 de agosto de 2022.
- ALCÁNTARA Carbajal, Isabel (2019). "Discurso, voz, identidad y presencia de las 'Mujeres en su lengua' [de Cynthia Franco]" en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/Discurso-voz-identidad-y-presencia-de-las-Mujeres-en-su-lengua_-sobre-la-curaduria-de-Cynthia-Franco-.docx.pdf>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- BARRIOS Honey Ruiz, Luisa (2020). "¿Qué es una curaduría del arte?", *Revista Universitaria*, octubre, pp. 12-15, en: <<https://revistauniversitaria.uaemex.mx>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- CERÓN, Rocío (2022). "Voz corporeizada y vibración: Vacilaciones Curaduría de Rocío Cerón", en: sección Investigación

- / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/02/Voz-corporeizada-y-vibracion-Vacilaciones.-Curaduria-Rocio-Ceron.docx.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- DÁVILA Trejo, Adriana G. (2019). “Vivas nos queremos [selección propuesta de Obeja Negra]: voces femeninas y su presencia musical en la escena del hip-hop y otros géneros en México”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2022/05/Vivas-nos-queremos-voce-femeninas-y-su-presencia-musical-en-la-escena-del-hiphop-y-otros-generos-en-Mexico.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- GONZÁLEZ Aktories, Susana (2023). “La labor curatorial en el Repositorio Digital de Audio de PoéticaSonora MX”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/la-labor-curatorial-en-el-repositorio-digital-de-audio-de-poeticasonora-mx/>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- LÓPEZ Pérez, Érika Carmen (2019). “El radioarte y el arte sonoro, hacia una experiencia estética”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/El-radioarte-y-el-arte-sonoro-hacia-una-experiencia-estetica.docx.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- MARTÍNEZ Herrera, Mariana Muriel (2019). “Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2022/07/Seamos-voz-notas-sobre-la-curadu>

ria-de-Barbara-Lazara.pdf>. Consultado el 25 de febrero de 2022.

MEZA, Aurelio y Susana González Aktories (2021). “Logros y retos para el repositorio digital en audio del proyecto Poética Sonora MX, a cuatro años de su creación”, en: Perla Olivia Rodríguez Reséndiz (ed.), *Creadores de memoria: los archivos sonoros y audiovisuales en México*. México: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 85-99, en: <https://ru.ibi.unam.mx/jspui/handle/IIBI_UNAM/216>. Consultado el 25 de febrero de 2022.

PACHECO Ozúa, Jorge (2021). “DesARTiculACciones VOBOcálicas”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/06/DesARTiculACciones-VOBOcalicas.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.

PONCE Reyes, Juan Carlos (2022). “Voz corporeizada y vibración: Vacilaciones Curaduría de Rocío Cerón”, en: sección Investigación / Textos curatoriales de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/02/Voz-corporeizada-y-vibracion-Vacilaciones.-Curaduria-Rocio-Ceron.docx.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.

LUGAR DE OÍDAS: ESCUCHA DE TRES PAISAJES
SONOROS DE MICHOACÁN EN LOS REPOSITARIOS
DE POÉTICA SONORA MX Y DEL LABORATORIO
NACIONAL DE MATERIALES ORALES

Kassandra Valencia
FFyL, UNAM

Cuando se habla del sonido es común asociarlo a un elemento sin cuerpo. Algo similar ocurre cuando se habla de la voz: su manifestación sonora se identifica con un cuerpo espectral, como una especie de extensión o sombra de quien la emite, aun sin estar físicamente presente. Sin embargo, tiende a reconocerse cada vez más en estudios recientes lo que implica el sonido como vibración,¹ resaltando ante todo que, como tal, no sólo se desprende del cuerpo o movimiento que la emite, sino que también precisa de un cuerpo que la reciba y experimente (aun cuando se trata de una materia que nos parece igualmente etérea que el sonido, como el aire); necesita, pues, de un cuerpo en el que se manifiesten sus resonancias, o incluso uno susceptible de su escucha.

Así como podemos decir que sinestésicamente la mirada implica el tacto, a partir de los efectos vibratorios podemos reconocer que el sonido también se experimenta por el tacto y, más aún, que puede ser envolvente, penetrante, capaz de ubicarnos y orientarnos en un entorno acústico. A pesar de que se han logrado grandes avances en las tecnologías que trabajan con el medio sonoro, el sonido continúa eludiendo aserciones totalizantes. Su com-

¹ Nina Sun Eidsheim, *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*.

prensión con frecuencia exige cambios de paradigma, de ahí que siga siendo desde muchos ángulos una materia de estudio tan enigmática.

En este ensayo abordaré el sonido a partir de una noción que, a la vez que proyecta una imagen o un cuerpo, traza una correspondencia, un significado y la reincorporación para quien la escucha en forma de un “paisaje sonoro”. Una reflexión introductoria y general sobre este concepto servirá de base para explorar tres piezas identificadas como paisajes sonoros electroacústicos del estado de Michoacán, que se encuentran ubicadas en dos repositorios de audio distintos —el de Poética Sonora MX y el del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO). Cada uno se distingue por el material que resguarda y exterioriza, así como por sus intenciones: el primero, orientado por una inclinación a la experimentación y una propuesta de creación artístico-sonora actual; el segundo, vertebrado por un fin principalmente etnográfico y de registro de grabaciones de campo. Aun así, puede constatarse que las piezas en cuestión en ambos repositorios no sólo presentan elementos sonoros similares, sino que apelan a categorías de identificación y de resguardo parecidas, lo cual nos hace ver en qué medida la categorización de “paisaje sonoro” permite encontrar vínculos productivos al poner en diálogo diversos registros que contribuyen a construir identidades sonoras complementarias unas de otras.

Resta decir en esta introducción que también dirigiré especial atención a la escucha misma y a la construcción de sentido que se detona en quien consulta estos archivos desde los repositorios digitales como espacios de mediación para dicha escucha. La atención en la escucha hace

igualmente posible la comparación de registros en audio en los que, más allá de reconocer sus intenciones divergentes, se logra cruzar la frontera entre el aspecto estético y el documental de los paisajes sonoros seleccionados. Planteo una escucha activa, individual a la vez que colectiva; una escucha que nos permita tocar, atravesar la superficie. La escucha que realizamos a continuación del paisaje sonoro de Michoacán es necesaria cuando cada vez se cierran más los oídos a este entorno, por el riesgo que implica recorrerlo y habitarlo.

Paisaje sonoro: campo de escalas

El “paisaje sonoro” hace referencia a un entorno acústico: a todos los elementos sonoros que se manifiestan y hacen presentes en determinado tiempo-espacio a quien sea que preste oído. Pensar en un *paisaje* favorece además el encuadre de distintos planos de sonido. De acuerdo con el compositor e investigador canadiense Murray Schafer (1933-2021), quien populariza el concepto de *soundscape* en la creación y los estudios sonoros a finales de la década de los setentas, “el término puede hacer referencia a entornos concretos o bien a constructos abstractos, como composiciones musicales, montajes grabados, particularmente cuando son considerados como un entorno”.² Así pues, se aplica tanto a la serie de sonidos que se da

² “The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment” (R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, pp. 274-275). Esta y las siguientes traducciones de esta fuente son mías.

en un ambiente natural, como a una composición y edición de audios con una intención estética que genera una impresión y atmósfera. Por su parte, Jøran Rudi, investigador y compositor noruego, describe el paisaje sonoro como la totalidad de sonidos presentes en un espacio y un lapso de tiempo, donde ningún sonido cobra mayor ni menor importancia, sino que se consideran en tanto a su interrelación como a la interacción que establecen con una comunidad de oyentes.³ Cabe además hacer una distinción entre “paisaje sonoro”, que es el que se manifiesta en un espacio, momento y contexto dados, y “paisaje sonoro electroacústico”,⁴ que designa la grabación en audio, es decir el registro, de un paisaje o entorno sonoro específico, la cual podrá —o no— derivar en una composición de carácter artístico.⁵ Si bien las obras a las que hago referencia corresponden a la segunda categoría, las nombro sin especificar como “paisaje sonoro”, en consonancia con el título que les dan sus creadores y con el nombre bajo el cual se catalogan en los respectivos repositorios.

³ Jøran Rudi, “Soundscape and listening”, en: J. Rudi (ed.), *Soundscape in the Arts*, pp. 185-194.

⁴ Un paisaje sonoro electroacústico tiene variadas funciones, entre ellas las políticas y ecológicas, además de las culturales con intenciones ya sea documentales o artísticas como las que aquí se abordarán. En referencia al paisaje sonoro, en *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Schafer vincula el término a la ecología acústica, cuya intención es el estudio para el impulso, desarrollo y mejoramiento de entornos sonoros, con un impacto social ambiental positivo. El paisaje sonoro puede abordarse desde la biología, la arquitectura, el paisajismo y, volviendo a las artes, no sólo con referencia a la música, sino también a la escultura y la instalación, entre otras.

⁵ Manuel Rocha Iturbide, “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico”, en: <https://www.academia.edu/8171665/Estructura_y_percepcion psicoacustica_del_paisaje_sonoro_electroacustico>.

Para Schafer, el paisaje sonoro consta de “eventos” sonoros, siendo el sonido a escucharse un evento en sí mismo. A diferencia de lo que proponía su precursor, el compositor y estudioso francés Pierre Schaeffer (1910-1995), quien habla de “objetos” sonoros, Schafer considera que el evento sonoro no puede aislarse de su contexto, lo que para él supondría entenderlo como objeto. Propone, en cambio, prestar atención a las distintas escuchas que tomen en cuenta tanto las particularidades del sonido y el contexto del evento sonoro, como la propia situación de la persona oyente enmarcando el acto de escucha. La atención en las cualidades del sonido, desde su producción hasta su desvanecimiento, se enfoca en la materialidad; en cambio, la atención en el contexto nos lleva a la identificación de la fuente de sonido, las acciones que lo produjeron y parte de su transmisión, por lo que entran en consideración aspectos de carácter social. Para ejemplificar lo anterior, cabe recordar cómo Jøran Rudi propone un acercamiento a la escucha que invita a escuchar no sólo el sonido, sino a través de él, de la misma manera en que, además de ver una ventana, vemos a través de ella.⁶ Al escuchar, también reconocemos el lugar desde donde lo hacemos y cómo nuestra experiencia de escucha permea finalmente nuestra percepción del entorno acústico; esto es lo que Rudi llama una escucha contextual, aquella coloreada por la experiencia singular de escucha.⁷ El lugar de ésta adquiere un papel primordial al abordar registros en audio y los archivos sonoros, ya que entra en juego una serie de alteraciones de orden estético e ideológico,

⁶ Jøran Rudi, *op. cit.*, p. 192.

⁷ *Ibid.*, p. 193.

implicadas en el proceso de mediación, incluso cuando se trata de material documental. Esto nos hace cuestionar el papel de la inscripción sonora, así como la relación entre historia y ficción en tensión en la creación de memoria al momento de activar el archivo.

Una visita por los distintos paisajes sonoros que he seleccionado podría ayudarnos a establecer una imagen mental de un espacio vivo y múltiple —identificado geopolíticamente con el estado de Michoacán, México. A través de la escucha de dichos paisajes podríamos insinuar conocer ese lugar *de oídas*, como el rumor que migra del oído a la boca y de la boca al oído. A partir de algunos indicios sonoros nos vemos trasladados a un espacio y tiempo particulares. La voz de un niño entonando la leyenda de la “Rodilla del Diablo” nos direccionaría al Parque Nacional Barranca del Cupatitzio en Uruapan, lo mismo que el habla de la lengua purépecha nos remitiría a una región de dicho estado. Todo ello, por supuesto, a condición de que quien escucha sea capaz de identificar esas marcas tanto lingüísticas como discursivas.

Vemos además cómo algunos sonidos están fuertemente enraizados en el espacio y ligados unos a otros. La complejidad del ambiente acústico se constata en la escucha detenida, al intentar aislar y distinguir un sonido por su fisicidad particular entre el resto de los eventos sonoros perceptibles. Aunque no siempre es referencial, por lo común ostenta una identidad que incluso podríamos reconocer semióticamente como indicial: es la huella sonora de algo o alguien en concreto. Así, cabe preguntarnos, por un lado, cómo se *reconoce* a partir de la mediación sonora, esto es, ¿cómo identificamos un sonido, un ruido o una voz con un espacio simplemente *de oídas*, sin que ne-

cesariamente se experimente *in situ* ni de primera mano? Y, por otro lado, ¿cuál es la información o la realidad que percibimos y que nos permite reconstruir la experiencia desde el oído?

Antes de esperar aproximarse totalmente a un lugar, en este caso a Michoacán, la escucha de las piezas exige abandonar este supuesto para entenderlas también en el contexto de un acercamiento más amplio que incluya también sus formas de mediación. Al mismo tiempo, mi elección de un lugar geográfico como el de un estado me permite explorar la vinculación que hay entre un espacio y las prácticas orales y sonoras que en él se desarrollan. Pero antes de pasar a la escucha de los paisajes sonoros seleccionados, es preciso abordar aspectos que conciernen a los repositorios sonoros de donde se tomaron los ejemplos, lo cual permitirá comprender cómo su misma consulta forma parte de la escucha y de la activación de sentido que adquieren las piezas.

Escucha resonante: consulta de repositorios en audio

Los dos repositorios, conformados principalmente por archivos en audio y adscritos a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), son el Repositorio Digital de Audio (RDA) de Poética Sonora MX y el del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO). Como se anotó antes, si bien coinciden en el interés por la recopilación de documentos sonoros, los objetivos y materiales de ambos repositorios distan en aspectos importantes; estas diferencias demuestran los múltiples valores y potencias que los archivos ofrecen para la escucha.

Como se lee en su página web, Poética Sonora MX

propone un programa artístico y académico concebido como un nodo articulador entre las múltiples propuestas mexicanas, tanto emergentes como de amplia trayectoria, que ponen énfasis en el estudio, la producción, el archivo y la difusión de prácticas relacionadas con la voz y la palabra extendidas al ámbito poético y sonoro.⁸

Aquí se recopilan piezas que vinculan de manera creativa el medio sonoro con el medio poético literario, ya sea mediante una apuesta o exploración en torno a la palabra, la voz u otros aspectos sonoro-verbales. La mayoría de los documentos que resguarda el archivo corresponden a artistas y poetas contemporáneos que se relacionan con la escena cultural mexicana, incluido el que ahora nos interesa: Jorge Reyes Valencia. Muchas de las piezas han sido contribuciones directas de sus realizadores, o bien suelen presentarse dentro de una colección ofrecida por un donador (sea privado o público, gestor personal o institucional), o a través de curadurías encomendadas a concedores de ciertas prácticas artístico-sonoras (sean los propios creadores o bien investigadores).⁹ La clasificación de las piezas suele basarse en metadatos estandarizados, tales como la identificación del título, año, autor/a, donador/a, ubicación, fuente, pero también incluyen metadatos que

⁸ Cf. "Acerca de Poética Sonora MX", en: <<https://poeticasonora.unam.mx>>.

⁹ Véase sobre esto último el texto de Mariana Muriel Martínez Herrera y Susana González Aktories, "La curaduría como forma de ampliar las perspectivas y metodología para enriquecer un acervo sonoro: el caso de Poética Sonora MX", incluido en el presente volumen.

permiten identificar sonidos clave, métodos y estrategias de creación sonora, al igual que temas y comentarios específicos que podrían ser relevantes al parecer de quien documenta la pieza. La gran variedad de archivos muestra el extenso panorama de prácticas poético-sonoras, e interroga sobre hábitos de escucha, de creación y recepción, al mostrar un horizonte de límites expandidos.

La pieza extraída de este repositorio y que abordaré más adelante es “Paisaje sonoro de Michoacán” (2005), de Jorge Reyes Valencia (1952-2009) en coautoría con Peter Avar (1962). Tiene una duración de 5’57”, y forma parte de una colección curada por Manuel Rocha Iturbide e Israel Martínez, para la exposición “(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México”, organizada por el Laboratorio Arte Alameda en 2013. La pieza se integró al RDA de Poética Sonora MX en 2018, gracias a la contribución del mencionado LANMO, entonces bajo la dirección de Tania Aedo.

Respecto a los creadores de esta pieza, cabe mencionar que Reyes Valencia fue un músico de origen michoacano reconocido internacionalmente, que incursionó en distintos géneros, pero que mantuvo en sus composiciones una exploración sonora personal centrada en la música autóctona y en el uso de instrumentos prehispánicos. Fue integrante de la banda precursora de rock progresivo en español Chac Mool, a lo que siguió una carrera en solitario, nutrida por extensas colaboraciones a lo largo de su trayectoria con distintos músicos como Antonio Zepe-da, Steve Roach o Chavela Vargas. Peter Avar, por su parte, es un ingeniero y diseñador sonoro de origen alemán, que ha trabajado en México en distintos proyectos, en colaboración con Radio Educación (Laboratorio de Experi-

mentación Artística Sonora) y, además de con Reyes, se ha vinculado con otros artistas mexicanos, como Tito Rivas. En este sentido, además de esta pieza sobre Michoacán, Avar continuó realizando varios otros paisajes sonoros junto con Reyes, como *Ciudad de México y Chiapas: dos paisajes sonoros* (2006), un CD doble integrado por diecisiete piezas (siete correspondientes a la Ciudad de México y diez a Chiapas, con duración aproximada de entre tres y trece minutos cada una). La realización de dicha publicación la coordinó Lidia Camacho en Radio Educación.¹⁹ El mismo año prepararon el CD *Michoacán: un paisaje sonoro* (2006), editado por el gobierno del estado de Michoacán, que integra una pieza con casi sesenta y ocho minutos de duración.

Si bien los datos biográficos de los creadores y su vinculación con estas otras obras no resultan explícitos en los metadatos del RDA, nos ayudan a situar de forma más clara la poética de la obra a analizar. En cambio, entre los datos que identifican esta pieza en el RDA, se encuentran palabras clave y una descripción de los rasgos generales de la pieza que orientan el acercamiento personal que pueda tener un usuario y que podrá complementar en su experiencia de escucha. Reservo esta descripción para el análisis que continúa, para ahí ahondar en ellos e hilarlos a una posible escucha. Baste por lo pronto señalar su evidente carácter estético e intención autoral, cualidades que podrán contrastarse en el análisis de los paisajes sonoros.

¹⁹ El CD es resultado de una coproducción entre Radio Educación (Laboratorio de Experimentación Artística Sonora), el Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión, y las radiodifusoras alemanas Deutschland Radio Kultur y Radio Berlin Brandenburg.

Pasemos ahora al repositorio del LANMO, que se dedica al “estudio multidisciplinario de los discursos orales y las manifestaciones asociadas a ellos (gestos, sonoridad, memoria, corporalidad, ritualidad, expresiones musicales, etc.)”, según se indica en su página web.¹¹ El trabajo que realizan sus integrantes de documentar prácticas orales a lo largo y ancho del país es claro, aunque su tarea no se limita exclusivamente a recoger materiales donde sea reconocible de manera directa algún elemento oral; como es el caso de varios paisajes sonoros. El acercamiento del LANMO, como ya se mencionó, está orientado más por intereses etnológicos en lo que se refiere a expresiones socio-culturales de tradición popular que por los de creación artística, lo cual será una distinción interesante a tener en la mira —o en la escucha— al comparar ambos archivos sonoros. Cabe agregar que el LANMO tiene distintos proyectos que alimenta con documentos individuales y originales. Introduce metadatos en relación con el evento sonoro, como una descripción de la situación y otros referentes como ubicación, fecha, equipo técnico, nombre de quien documenta la pieza o el evento, etc. Pueden además aparecer notas descriptivas sobre la situación de la que surge el registro o sobre dificultades que se presentaron durante la grabación, como veremos enseguida.

Los paisajes sonoros seleccionados en este repositorio son: “Procesión en Tingambato” (ID. 387) y “Tortillas a mano” (ID. 423), los cuales forman parte del proyecto “Paisajes y Retratos Sonoros del Occidente de México,

¹¹ En: <<https://lanmo.unam.mx/>>.

Diario Digital, 2017-2018”.¹² El primer paisaje tiene una duración de 1’51” y fue documentado por Géraldine Célérier Eguiluz mediante un iPhone 4 en febrero de 2018. Por su parte, “Tortillas a mano” tiene una duración de 2’12” y también fue documentado por Célérier Eguiluz, apenas unos meses antes, en octubre de 2017, en la localidad de Santa Fe de la Laguna. En esa ocasión el registro se realizó con una grabadora portátil, lo cual indica una calidad documental con mayor fidelidad, misma que influye en la apreciación de elementos sonoros sutiles, como los que forman parte de esta experiencia registrada tan sensitiva. Los audios son acompañados de descripciones por parte de la documentadora, los cuales mencionaré en la siguiente sección al ahondar en los registros.

Mi escucha particular de los paisajes sonoros en este repositorio, al igual que en el anterior, se dejó guiar —como ocurriría con quien accede a los archivos— por la información que los acompaña y con la que nos encontramos durante el proceso de consulta. En esta mediación también es notoria la presencia de una escucha previa (de quien integra el archivo al repositorio, que no necesariamente tiene que coincidir con la persona que hizo el registro), además de la mediación que supone la instancia académica a la cual pertenece su respectivo repositorio. Todo ello, además de la figura de “creadores” que pueden adoptar sus realizadores (como ocurre con la primera de Reyes/Avar), nos hace preguntarnos cómo y hasta qué punto se asume un carácter autoral en la presentación de un paisaje sonoro. Sin pretender responder a esta inquietud, más adelante se podrá observar esto con detalle.

¹² En: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/fichaproyecto.php?id=3>>.

Hasta aquí ubicamos cómo estos repositorios resaltan distintos matices no sólo en cuanto a sus intenciones de resguardo y de preservación, sino también en lo referente a su consulta y estudio. Es importante reconocer, por ejemplo, que Poética Sonora MX no tiene una vocación centrada en constituir una fuente exclusiva de resguardo ni de preservación. Más bien se asume como un repositorio representativo y selectivo de grabaciones preexistentes —hechas ya sea por los propios artistas o por instituciones que los congregaron—, que ilustran una amplia variedad de prácticas y que ofrecen una clara y accesible consulta para su estudio individual o en contraste con otras prácticas afines. Mientras que las intenciones de resguardo y preservación sí se asumen como fundamentales para el LANMO, tanto que sus integrantes y colaboradores se dedican también en gran medida a la documentación personal y original de estos registros en campo. En donde convergen de nuevo los repositorios es en la disposición a generar una vía de tránsito y transmisión de conocimientos ligados a la oralidad mediante archivos digitales en audio, además de atestiguar y dar valor a determinadas prácticas orales. En ambos repositorios se tiene conciencia de la importancia que tienen las fuentes y los documentos sonoros, a través de los cuales se genera un conocimiento específico, por lo que las características materiales (el audio y los datos que lo enmarcan) son parte del conocimiento que presentan.¹³ Como

¹³ Esto podría contrastarse con el conocimiento difundido mediante la palabra impresa, siguiendo la serie de implicaciones socio-culturales y económicas que esto conlleva, aunque la contaminación constante entre medios —escritos, orales, audiovisuales, etc.— y su convivencia es lo más esperado.

repositorios de audio generan una reflexión sobre el concepto de sonido, así como sobre la manera y objetivo de archivarlo; y se tiene una disposición de escucha regida por una conciencia que es posible resumir en la siguiente interrogante planteada por Schafer: “¿Qué sonidos son los que queremos preservar, fomentar, multiplicar?”.¹⁴

La recopilación establece relaciones epistémicas al generar campos de saber, y los documentos recogidos en repositorios, como los que se consideran en este acercamiento, inevitablemente comprenden saberes condicionados de manera ideológica y estética, por lo que no pueden apreciarse como meros objetos fijos e imparciales. Se suma a ello que están dispuestos y presentados de acuerdo a circunstancias no arbitrarias, involucradas en la creación de conocimiento. Un archivo sonoro tiene por ende incidencia no sólo en el resguardo de documentos con uso científico o testimonial, sino en la configuración activa de las formas de dispersión¹⁵ del registro sonoro y la escucha vinculada a éste.¹⁶ Así también, tiene una incidencia en el mismo dispositivo que posibilita ciertos hábitos de escucha sobre otros. Ana María Ochoa Gautier apunta incluso en este sentido que “la relación entre objeto acústico, epistemología sonora y almacenamiento del

¹⁴ “Which sounds do we want to preserve, encourage, multiply?” (cf. R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 4).

¹⁵ Sobre la dispersión del archivo a la que hace referencia Ana María Ochoa Gautier, ella misma comenta que esto se debe a nuevas prácticas posibilitadas por la tecnología y el acceso a un parque acústico tan amplio que se disgrega y vuelve obsoleto, lo cual entra en tensión con el fuerte deseo de preservación que hay detrás del acto de registrar en muchas ocasiones (cf. Ana María Ochoa Gautier, “El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro”, p. 84).

¹⁶ *Idem.*

sonido ha ido cambiando. Las tecnologías sonoras han ido transformando la relación entre las personas y los sonidos”, a lo que agrega: “la dispersión del archivo entonces nos obliga a replantear qué es lo que se comparte y lo que queda excluido en las nuevas formas de dispersión del registro sonoro y de qué manera esto nos cuestiona sobre la idea de memoria asociada al archivo”.¹⁷

Recuperaremos algunas de las inquietudes de la etnomusicóloga colombiana al momento de acercarnos a las piezas. En relación con la memoria, conviene adelantar que hay que asociarla —más allá del archivo— con el papel activo del usuario al momento de interactuar con los registros sonoros, incluyendo sus actos de re-conocer y recordar, los cuales se vuelven centrales durante las consultas. Esto debido a que el registro sonoro que se vuelve presente en la escucha, apela tanto a una memoria individual como colectiva que integra nuestra manera de escuchar. En consecuencia, la verbalización que realizaré durante el análisis de las tres piezas no sólo es producto de impresiones subjetivas, sino de una compleja red de significación que se activa durante la escucha y que podrá ser compartida por un amplio público, sin que necesariamente comparta una misma procedencia o contexto.

Aquí hablamos de una consulta del archivo como una activación, en tanto elaboración simultánea de la memoria en el presente de la escucha; donde la memoria es entendida como el reconocimiento y selección de lo memorable. Por lo tanto, aun cuando las relaciones que se establecen en el archivo y su conformación presuponen la selección de una mirada situada en el presente, se asoma algo de

¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

un pasado y, por qué no, algo de un futuro, a manera de una apuesta (y esperanza) de qué debe o puede ser recordado. Esta mirada a su vez determina las caras que son legibles del archivo y que trazan perspectivas desde puntos singulares, que median distintos niveles de escucha, de manera análoga a lo que ocurriría en el campo visual, pero ubicando en específico: ¿quién escucha?, ¿qué escucha?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por cuánto tiempo? ¿cómo lo escucha? y ¿qué recuerdos se activan mientras escucha? Más aún, el acto de rememoración de un paisaje sonoro como los que abordaremos en breve, según lo que sostuve al referirme a la consulta de los repositorios, toma lugar desde el momento en que como usuarios procesamos la información que éstos ofrecen, y ocurre durante la escucha atenta que realizamos según un bagaje sonoro propio, alimentado por experiencias tanto individuales como colectivas.

Para concluir este apartado podemos resumir que los repositorios son parte de una cadena de mediaciones que atraviesan la escucha de estos paisajes sonoros, y mantienen para el caso de cada repositorio una atención distinta con el entorno acústico, que se transparenta en el documento sonoro tal como se archiva y consulta. Así, aun cuando en ambos repositorios encontramos paisajes correspondientes a una misma ubicación geopolítica, el lugar que nos presenta es también aquél desde donde se paran y nos invitan a escuchar. El paisaje sonoro se conforma de prácticas y eventos plasmados en sonido que por su repetición se vuelven distintivos y reconocibles, por lo que pueden vincularse en mayor o menor grado con la identidad de un lugar, aunque su conformación recaiga finalmente en la atención que se le presta a los sonidos y

en las interrelaciones que establezcamos con ellos. Como usuaria de los repositorios, o como habitante de Michoacán, hago el ejercicio de composición de un lugar por una percepción a través de los sentidos que no deja de ser pasajera, incluso si es dictada por la experiencia de un documento sonoro fijo en su registro. Llamen la atención, como sin duda se transparentará en la lectura que haremos a continuación, las negociaciones que implica la cadena de mediaciones hasta aquí expuesta, y lo que se fragua entre ese escuchar y recordar un paisaje sonoro.

***Entre paisajes sonoros:
una activación desde la escucha***

Una motivación central detrás de la selección de los audios corresponde a su identificación con Michoacán, guiada por preguntas tales como: ¿es posible reconocer una identidad ligada a un lugar a partir del sonido?, ¿qué tipos de escucha pueden otorgarse al paisaje sonoro y qué escucha solicita éste en distintos momentos?, o ¿qué diferencias pueden surgir en la comparación de registros artísticos y documentales que de alguna manera se definen a partir de un horizonte sonoro común? Una respuesta preliminar sería, por un lado, que los sonidos de un lugar muchas veces se identifican como tales por la familiaridad que deriva de la escucha constante y reiterada, o bien por su particularidad. Por otro lado, ayudan las expresiones orales y lingüísticas que pueden acompañar a un paisaje sonoro, situándolo en un contexto más específico. La escucha que puedo otorgar y solicita el paisaje tendrá que renovarse, ser autorreflexiva y considerar sus

posibilidades. Adicionalmente, no hay que ignorar que las piezas nos llegan mediadas por textos que van desde el título hasta los metadatos clasificatorios y descriptivos que identifican las piezas y orientan la escucha, como observaremos a continuación en los ejemplos elegidos.

“Paisaje sonoro de Michoacán”, pieza de Reyes Valencia y Avar, se compone de capas a manera de *collage*, en las que se percibe un cuidadoso juego a partir de transiciones y transposiciones. “El audio abre con sonidos de la naturaleza y de la creciente lluvia. Después evoca una mañana común en Michoacán, donde las voces humanas se mezclan con sonidos de las actividades que realizan”, se describe en el repositorio, que además incluye las etiquetas “Paisaje Sonoro, agua, lluvia, cotidianidad, naturaleza”, entre otras.¹⁸ Esta breve explicación establece un horizonte. ¿Qué se espera escuchar?, ¿una convivencia en sintonía entre los sonidos del entorno natural y los que produce la población rutinariamente?, ¿o una ruptura? Estas son algunas preguntas muy sencillas que podrían incitarse a partir de la descripción. Pero ¿qué pasa cuando escuchamos?

Primero encontramos los sonidos de una lluvia estable, la ráfaga de viento, el estruendo del trueno, todos ellos sonidos que proveen una atmósfera y nos envuelven en un clima específico, sin aún develar detalles del paisaje. Se trata de sonidos que podríamos considerar amplios, en tanto que abarcan una vasta extensión, y contrastan y se complementan con los más inmediatos y concretos o específicos (también en cuanto a su orientación y percepción espacial), como el de unas pisadas en el suelo mo-

¹⁸ En: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/269>>.

jado, o los indicios de vida animal de ese lugar (el aleteo en ascenso de un insecto, o el mugido opaco de una vaca, casi enmudecido, al que se suma el chirrido de los pájaros y los cantos de un gallo). Estos sonidos son repentinamente interrumpidos por voces humanas en diálogo, primero con un “buenos días” (0’41”), que es correspondido y seguido de una pregunta “¿aquí hacen tortillas?” (0’42” - 0’45”). Estas voces focalizan la atención de escucha en una escena concreta: la de un puesto de tortillas en algún espacio rural. Así, paulatinamente, los sonidos extensos que figuran en un principio casi como un telón de fondo, dada su magnitud que no permite distinguir otras formas en el espacio, comienzan a alternarse y a presentar una convivencia de planos y eventos sonoros, con lo que empieza a dibujarse un paisaje. Durante esta construcción se suma el ruido rítmico de un golpeteo, como si se tratara del tallado al lavar ropa en un lavadero, y entre otros sonidos sobresale un “shhh, shhh” (0’58”) por su inmediata vinculación a la voz. En otro plano más apartado, aparece alguien hablando en un altavoz para ofrecer sus servicios desde un vehículo en movimiento (1’01”). Le siguen, más cerca, las ondulantes voces de vendedores ambulantes que entran y salen a escena con cierta regularidad. Casi como un eco, se escucha un chiflido (1’15”) y luego un diálogo entre un grupo de hombres, que destaca por su tono de voz melodioso y proveniente de otro contexto. Al sonido constante del golpeteo que se mantiene por un tiempo se suman nuevos eventos sonoros que devienen protagónicos por su volumen y que en su mayoría se vinculan a otras labores, como la de amasar tortillas, o la de un martilleo de metal similar al que se escucharía en una herrería. Resurge, luego de un tiempo, el sonido de las aves

(1'56"), otra vez identificado con el cacareo de los gallos. A la par, el timbre metálico y robusto de los golpes se ve yuxtapuesto ahora a otro sonido de la naturaleza que parece surgir del fondo: el rumor de agua corriendo (2'48"), que se percibe como cuerpo que refleja sonoramente cierta densidad a la vez que una ligereza, como si en su murmullo mostrara algo de su superficie cristalina. En medio de este devenir, se escucha la voz de un niño preguntando si queremos escuchar la leyenda de la "Rodilla del Diablo" (3'02"). Sin esperar una réplica, procede a recitarla de memoria, con el característico sonsonete que adopta la enunciación de un texto aprendido y repetido mecánicamente (mediante inflexiones y acentuaciones invariables, relatándose a una misma velocidad). El flujo verbal, por su patrón rítmico, se comienza a asemejar al de las olas del agua, asociación que no resulta gratuita, pues la edición presenta a continuación una superposición de sonidos producidos por distintos cuerpos de agua: un goteo, una salpicadura, un chorro que cae. El ruido producido asemeja al de agua que atraviesa un enrejado o una coladera (3'56"), y comienza a disminuir hasta desvanecerse, similar a una tenue corriente de aire (4'33"). Tras este recorrido, el espacio sonoro se abre de nuevo a un panorama más amplio, viéndose habitado por la estridulación y otros sonidos producidos por insectos, en capas sobre capas, las cuales son interpoladas por unas campanadas a la distancia. A manera de una narración enmarcada por un mismo inicio y final, el paisaje regresa al evento de la lluvia que vuelve a caer, a los chillidos de pájaros, a un auto en tránsito que se escucha alejarse (5'08"), y a unas pisadas de alguien que se acerca corriendo (5'17"). Se distinguen gemidos y la respiración de quienes cruzan rá-

pidamente de un lugar a otro. Le sigue un nuevo mugido (5'28"), pero ahora muy distinto al que se escuchó al comienzo, como si este también marcara la transición del día a la noche. Después, se escuchan más pisadas, un "buenas tardes" (5'41"), y otros mugidos, apagándose en un gradual *fade out*, con el que concluye la pieza.¹⁹

El detalle de la descripción hasta aquí realizada permite entender que el paisaje sonoro recreado por Reyes y Avar nos conduce, a lo largo de los casi seis minutos que dura la pieza, por distintos panoramas y situaciones, los cuales en su conjunto permiten armar una narración sonora de eventos articulados en el tiempo. Sobresalen la construcción y el trabajo sonoro en cuanto a la forma y duración de cada uno de los eventos, sus resonancias y sus constantes transiciones, además de las yuxtaposiciones y contrastes tímbricos o de planos sonoros que se generan. También se percibe un diseño elaborado en cuanto a la recreación del espacio acústico, que invita a una contemplación a partir de la selección de los sonidos realizada para esta grabación, con los que en conjunto se produce —esto es, se hace presente y aparece— el paisaje. En lugar de considerar distintos parámetros del sonido, me apego a la relación que hay entre todas sus características. Ciertos rasgos como la frecuencia o la amplitud influyen en su reconocimiento espacial, a lo que se suma una cualidad orgánica del sonido por la que emerge y

¹⁹ Los marcadores de tiempo que he agregado son sólo una guía para esclarecer el paso de mi descripción. Dejo muchos sonidos que describo sin puntualizar su ubicación temporal por distintas razones. En algunos casos, creo que el sonido mismo rehusaba esa delimitación, por su manera de desvanecer o debido a sus fluctuaciones. En cualquier caso, espero que en la lectura se pueda compartir mi escucha, con parámetros de referencia claros.

desaparece, misma que se traduce en duración y movimiento. Apreciamos también que en la escucha del paisaje nuestra atención fluctúa entre las capas, entre sonidos centrales y remotos, aunque más que buscar una distinción entre los planos figurales y los de fondo, se percibe que hay una compleja interrelación entre elementos, sin haber un protagonista único ni un acto específico que sobresalga a lo largo de la pieza, sino más bien una coexistencia y sucesión de eventos que se ponen en diálogo y se complementan. La pieza explora además el movimiento y ambiente al presentar elementos poco simétricos, lo cual en ciertos momentos puede llevar en el nivel perceptual a sensaciones de expectación o de incomodidad, como ante los martillazos, que contrastan con la multiplicidad de pasajes que se presentan cromáticos y más armoniosos. A partir de las cualidades del sonido también es posible percibir cómo se despliegan vistas panorámicas, o bien acercamientos que gozan de la distinción de detalles minúsculos, en una constante alternancia entre *zoom in* y *zoom out* de eventos y situaciones que integran el espacio sonoro.

En lo que respecta a las voces humanas, en “Paisaje sonoro de Michoacán” parecen recibir un tratamiento a partir de su carácter sonoro y su intención, más que por su contenido. Resaltan aspectos comunicativos en ellas que no recaen del todo en la articulación del pensamiento o en la transmisión de un mensaje particular, sino en prácticas orales de tipo formulaico, que en este caso sirven para ubicarnos en las coordenadas temporales (“buenos días”, buenas tardes”), o espaciales y funcionales (“¿aquí hacen tortillas?” o el lugar y momento en el que el niño recita la leyenda). Pero, en cierto grado, estas voces escuchadas

abandonan su funcionalidad y se constituyen en expresiones afectivas, concretadas a veces en el mero rumor de un diálogo que no tiene por qué entenderse. Agregaría que hay ahí una identidad colectiva adicional, que puede reconocerse en cierto acento prosódico, esto es, en la manera de entonar o *cantar* las palabras. En ese sentido resalta el pasaje en que a un chiflido le siguen los llamados de vendedores ambulantes, que se perciben como cierto eco, que además hace patente el aspecto melódico de esta otra práctica oral formulaica, propia de una comunidad y presente en un contexto específico. En la recitación de una leyenda ocurre algo similar, por ser una forma característica tradicional de enunciar un relato. Sin embargo, esto se contrasta en la pieza con el peso que se da al “buenos días” en su apertura y al “buenas tardes” en el cierre. A partir de estas locuciones se genera una estructura temporal que también está enmarcada y, por qué no, sería cíclica si imaginamos este devenir en su repetición día con día, aun con sus posibles variaciones. ¿Acaso el paisaje metafóricamente se traza a lo largo de un mismo día, resignificado en forma de un devenir sonoro que no es estático, sino que se caracteriza por su amplio y casi aleatorio dinamismo? Pero en la composición sonora, gracias a una especie de ficcionalización generada por la edición, es posible incluso entender el salto temporal de mañana a tarde en cuestión de esos breves minutos que dura la pieza, no como un anacronismo o desde una falta de lógica, sino como síntesis de un mismo devenir, cuyos gestos pudieron haberse recogido en distintas locaciones y en muy diferentes momentos, pero que aquí funcionan como una unidad coherente, propia de una misma obra o un mismo paisaje sonoro.

Volviendo, para concluir, a la leyenda que narra el niño, ésta nos direcciona a un lugar concreto al que se vincula el relato, en este caso, al ya mencionado Parque Nacional en Uruapan, Michoacán. A partir de estos recursos el paisaje establece información para la persona receptora: presenta en el paisaje el contexto lingüístico que genera un lazo entre territorio y prácticas orales, pero también refuerza vínculos más extensos con el resto del entorno. En esta pieza, no obstante, se desestabiliza la división entre espacios privados y públicos, espacios conocidos o *reconocibles* para quien la escucha, aun sin que hubiera estado antes en ese lugar. Tal parece que varios de los eventos pudieran corresponder a otros tantos lugares de provincia, no exclusivamente del estado de Michoacán, pero que no obstante se anclan en una geografía gracias a elementos específicos como sus prácticas orales.

Pasemos ahora, por contraste, a las dos grabaciones del proyecto “Paisajes y Retratos Sonoros del Occidente de México, Diario Digital, 2017-2018” del LANMO, en las que encuentro paralelos con la obra de Reyes Valencia y Avar, además de elementos característicos del paisaje sonoro, según se ha definido previamente. Las dos piezas en cuestión se catalogaron con los títulos de “Procesión en Tingambato” y “Tortillas a mano”. A diferencia de la composición de Reyes Valencia y Avar, los registros tienen un carácter documental, por lo que responden a necesidades distintas: no presentan ningún tipo de montaje o edición y tienen una duración mucho más corta (la primera, como ya indicado, de 1’51” y la segunda de 2’12”).

“Procesión en Tingambato”, según indica su nombre, fue registrado durante el trayecto de la peregrinación a lo largo del pueblo de Tingambato, en dirección a la pa-

roquia. El tipo de sonido grabado se describe en los datos que identifican el audio como “rural” y “ceremonial”, mientras que las palabras clave que lo caracterizan recogen la siguiente lista de elementos: “paisaje sonoro complejo, procesión, ambiente, voces, bocinas”. Llama la atención que se acompaña con las siguientes observaciones a manera de descripción:

Resumen: Paisaje sonoro complejo, procesión de hombres que vinieron de México a visitar al niño dios [sic] de Tingambato. Iban caminando por una calle en dirección de la iglesia e iban rezando el padre nuestro. Se escuchan muchos sonidos ambientes, bocinas, música, comerciales, niños.²⁰

A dicho resumen lo acompaña un apartado de notas en el que se habla de las condiciones de realización del registro: “Iba caminando rápido para alcanzarlos antes de su entrada a la iglesia, sonidos de todo tipo se atravesaron, niños, conversaciones, un golpe metálico constante, radio de carro, publicidad sonora, campanas de la iglesia”. Los comentarios resaltan la perspectiva de la documentadora, además de su preocupación por capturar, en medio de las acciones, aquel evento sonoro tan complejo y rico como efímero.

La documentadora tiene que perseguir las voces caminantes en un día ajetreado, el 13 de febrero de 2018, según puede percibirse por el cruce con muchos otros eventos sonoros, entre ellos el de un anuncio publicitario alrededor del día del amor y la amistad (1'27”) por el cual se puede identificar la fecha del año. Se entiende que ha-

20 Tortillas a mano (2017). Santa Fe de la Laguna, Michoacán, en: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/fichaactocomunicativo.php?id=423>>.

bía un interés principal por la plegaria en coro que atravesaba el pueblo (que se reconoce a lo largo de toda la grabación), pero se asume que el paisaje sonoro resulta mucho más complejo a partir de elementos secundarios que intervienen, como el sonido de las campanas, voces de niños, los breves intercambios en los comercios (0'44"), los ladridos, toses (1'15") y sonidos de cláxones, a los que se suman las diversas fuentes acústicas provenientes de altavoces, ya sea reproduciendo música o emitiendo anuncios publicitarios. Sin ir más lejos, la experiencia de escucha corrobora la mayoría de los datos señalados, además de que permite percibir algunos otros eventos sonoros no consignados en los textos. En tan sólo el minuto con cincuenta y un segundos que dura la pieza, parece que logramos recorrer de la mano de la documentalista gran parte del pueblo: caminamos por sus calles, entramos o pasamos frente a sus locales, apreciamos sus voces y canciones, somos apelados por sus puntos de venta, e incluso alcanzamos a percibir las campanadas con las que su iglesia convoca al evento religioso. Todo esto en una secuencia lineal en la que intervienen eventos de manera simultánea, permitiendo distinguir la superposición de capas acústicas, que corresponden a un momento, circunstancia y lugar específicos, sin manipulación sonora ni cortes, sin construir, pues, el paisaje más que desde la escucha, esto es, prescindiendo de la mediación que conllevaría una edición sonora, como vimos con *Reyes / Avar*. En una escucha más detallada podría incluso revisarse esta impresión a la luz de la calidad que presenta el audio, asumiendo que el registro se hizo con un dispositivo multifuncional y no con uno especializado. La espontaneidad del registro se justificaría en términos similares a los que

se haría al distinguir una videograbación tomada desde un móvil o una hecha con un equipo profesional y con una planeación más clara.

La perspectiva de la documentadora, basada en gran medida en los actos que ella presencia de manera visual, se corrobora en la escucha. Por la disposición de los materiales para su consulta y navegación en el repositorio, se presupone que la lectura de la descripción se realiza antes que la escucha, orientándola y aclarándola en cierto sentido. El paisaje sonoro que se reconstruye en esta experiencia se da, así, a partir de determinadas expectativas de *reconocimiento* de los eventos y condiciones narradas. Por oposición a la experiencia anterior, que carece de descripciones tan precisas (que además no son recabadas por sus creadores/documentadores como es aquí el caso), la escucha parece *reconstruirse* con base en la descripción que sirve de instructivo y justificación.

En “Tortillas a mano”, los datos que acompañan la pieza consignan nuevamente un sonido rural, que alude a Santa Fe de la Laguna, que esta vez es además calificado como “cultural”, probablemente porque involucra la actividad culinaria de hacer tortillas a mano. La documentación del registro se acompaña del siguiente resumen: “Manos haciendo tortillas, niño y madre hablando purhépecha,²¹ pescado frito en ollas enormes, durante la preparación de la fiesta de la semanaria”. Algunas de las palabras clave aquí, como “tortillas” y “purhépecha”, ayudan a ubicar la acción grabada en un contexto cultural dado (un lugar de Michoacán donde se habla esta lengua

²¹ En este ensayo se emplea la palabra “purhépecha” sin hache, pero en diversas fuentes como la consultada aparece con hache. Ambas formas son correctas.

originaria), refrendando la focalización de la escucha sugerida ya desde el título que rotula la pieza.

Los metadatos descriptivos también informan y orientan la escucha —si bien no de forma tan explícita— hacia una identificación del paisaje con un contexto tradicionalmente entendido como femenino, predisponiendo a quien se acerca al audio a identificar, como en el caso anterior, algunos sonidos para asociarlos a la escena descrita. Ello incluye el guiño al platillo principal que se está preparando: hay referencia al pescado que se fríe en esas “ollas enormes”.

A diferencia del paisaje sonoro anterior, aquí predomina un espacio que parece más íntimo y doméstico —incluso al presentar el diálogo entre una madre y su hijo—, aunque no se trate necesariamente de un espacio privado ni aislado. El audio registra, acorde a las indicaciones del título, primordialmente el sonido de las palmas mientras moldean y aplanan la masa de las tortillas. Se trata aquí de un acto claramente comunitario, pues se escuchan muchas manos palmeando al mismo tiempo. La grabación comienza con el golpeteo rítmico, aunque asincrónico, de ese amasar colectivo, seguido de un comentario algo lejano (0'03”), al que se reacciona con un estallido de risas femeninas (0'04”), previsiblemente de estas mismas mujeres que se encuentran ubicadas cerca del fogón y del micrófono. Se percibe una nueva intervención de alguien, igual de incomprensible, a la que se reacciona con una vocalización percibida como un “shh” (0'07”), como gesto apelativo que intenta silenciar a las involucradas, pero sin lograr su cometido. Además de las mujeres que se encuentran realizando esta labor, también aparece la ya referida voz de un niño, una voz infantil que espontáneamente dialoga con su madre (0'12”). Se

habla en purépecha, una lengua que para el amplio público de usuarios del repositorio será desconocida, como es mi caso, por lo que la percepción e interpretación de esas enunciaciones parte sólo de la entonación, del timbre, el volumen y de otros gestos vocales: la comunicación que acompaña la acción parece cordial y familiar. Quizás es obvio que mi escucha resulta acotada respecto a este paisaje por desconocer la lengua hablada en él; de cualquier manera, hay una receptividad a otros indicios comunicativos.²² En el registro también puede percibirse el sonido de las ollas, aun cuando no parece central, pues forma parte de los varios ruidos incidentales que componen el entorno acústico. Se trata de un evento sonoro cercano a una ráfaga (0'57"), que se extiende hasta el final de la grabación. En un plano de fondo se perciben voces y golpes, que podrían provenir de un espacio más abierto, como la calle, donde se fragua el resto de la preparación para la fiesta de la semanaria, según se indica en la ficha descriptiva. Este registro nos introduce a un espacio femenino,

²² Alejandro Gabriel Francisco y Cindy Adriana del Valle Guerrero, de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, me apoyaron en la escucha de este audio para comprender lo que se habla en lengua purépecha. En el audio, las mujeres hablan de manera juguetona e ingeniosa sobre competir para hacer las mejores tortillas; se preguntan si una mujer (no se escucha quién) sabe o no hacer tortillas, a lo que se responde que sí y que muy grandes; también se preguntan para qué es bueno cierto hombre y responden que para muchas cosas, pero los ejemplos (como beber) toman connotaciones negativas, por lo que la formulación causa gracia. "El contexto es propio de una fiesta donde resalta el valor de la solidaridad que es la *jarhoperakua*. Muy característico en ese tipo de eventos dentro de las comunidades purépechas, [es] el diálogo de anécdotas personales o de otras mujeres, y no puede faltar la *chanaperakua* una forma de chasquarilla entre el ambiente". Algunas palabras en purépecha que se distinguen en el audio son: "antaperani" (competir), "kurhinta" (tortillas), "uni" (hacer), "arhani" (comer), "k'éрати" (grandes), "k'arhimakurhiaka" (cuando uno tenga hambre). (Francisco y Del Valle Guerrero en comunicación personal con la autora).

dinámico, donde las mujeres comparten su actividad con naturalidad, dejando que sus manos palmeen la masa con un ritmo percutivo ágil. Al paso de un minuto, las voces se apagan, lo que permite que la escucha se centre en los sonidos periféricos del paisaje sonoro, si bien se perciben todavía un par de manos en su continuo palmear. Quizás esta transición podría esclarecerse si se entendiera lo que las mujeres hablan, o quizás la transición al silencio se da sin otro motivo más que el flujo de acciones exteriores al que ellas atienden. Esto es algo que desde la escucha se podrá especular sin respuesta concreta.

En cualquier caso, tanto en esta grabación como en la anterior, queda claro que la documentación se centra en actos rituales o bien ritualizados (en tanto cotidianos) de las comunidades michoacanas, actos mediante los cuales estas comunidades se identifican como tales, aun cuando pudieran guardar gran semejanza con los de otros grupos culturales y geografías de México. Aquí, al igual que en la pieza previa, no hay una construcción deliberada de planos por parte de la documentalista, quien se limita a atestiguar y registrar los actos desde el lugar y la situación en la que ella se encuentra, que en el primer caso se entendía que era móvil y espontáneo, mientras que en este caso parece más estable y planeado. Además, está enmarcado en la esfera doméstica, lo cual permite distinguir una actividad que pudiera ser accesorio, coyuntural y hasta discreta, si se piensa en un contexto general de organización social, pero que aquí se vuelve central, focalizada en el quehacer culinario realizado colectivamente, y donde la división de géneros y figuras —mujeres, madres con hijos adentro, ante ese otro “afuera” colectivo en segundo plano— indica algo de estas prácticas tradiciona-

les, al tiempo que permite construir una escena. Pareciera que también aquí nos es concedido entrar a este lugar de oídas: imaginamos la parangua²³ que alumbra entre la penumbra el interior de una casa; imaginamos a las mujeres sentadas en torno al fogón, reconstruyendo incluso lo no realmente escuchado: como la forma en que todas ellas colocan las tortillas en el comal, cómo les dan vuelta, o hasta cómo éstas comienzan a inflarse. Curiosamente, muchos de estos gestos silenciosos también complementan la escucha al momento de construir la imagen completa de aquello que resuena, que se reconstruye desde la memoria (sobre todo en quien conoce estos rituales culinarios).

Después de la escucha: algunas ideas para concluir

El punto de partida en el contraste de los registros fue la diferencia entre el carácter documental y artístico que presentaban; sin embargo, al ahondar en la noción de paisaje sonoro la división parece replantearse desde consideraciones sobre qué define una composición y sobre cuál es la división entre autores y oyentes. La conceptualización del paisaje sonoro parece invitarnos a escucharlo tal como a una composición colectiva, donde se reconoce nuestra propia participación en la producción de sonido y la influencia que el entorno acústico tiene sobre nuestra percepción auditiva.

Mi acercamiento prestó atención a la manera de escuchar (como nodo complejo de mediación) y a la vincu-

²³ Este vocablo, tomado del purépecha, alude al fogón o, en un sentido más amplio, a la cocina en algunas comunidades de Michoacán.

lación de una identidad sonora a un espacio. Esta aproximación al paisaje sonoro fue filtrada por una serie de capas de escucha. Hay tres que han regido la estructura de este texto: mi escucha personal, la escucha a nivel del registro y otra a nivel de los repositorios y cómo ofrecen elementos para su experiencia. Enseguida las esbozo a manera de cierre.

Desde mi propia escucha he trazado una lectura a partir de la selección de los paisajes y de un diálogo alrededor y entre ellos. Esta escucha se configura con base en una experiencia personal y tomando en cuenta aspectos de muy diversa índole (socio-económicos, culturales, psicológicos, etc.). Ello filtra de manera consciente e inconsciente qué reconozco, enfatizo, cambio o ignoro; también se vincula a los paisajes sonoros que habito. En cada cuerpo resonante, el sonido se *reproduce* situándose de manera singular, al mismo tiempo que nos sitúa también frente a distintos planos a partir de la información paradiscursiva que se provee desde los repositorios. Una escucha comprensiva, idealmente poco selectiva de manera racional, genera la apertura a una escucha renovada en su propia temporalidad y lugar de activación.

Otra escucha muy presente es la propia de los artistas sonoros, Reyes Valencia y Avar, así como la de la documentadora Célérrier Eguiluz, quienes según ciertos valores e intereses seleccionaron qué grabar y, en el primer caso, además, cómo editar. En este nivel de escucha intervienen también los aparatos tecnológicos de grabación y de edición utilizados, que alteran las cualidades del audio. Las grabaciones, resultado de un proceso de mediación, de igual manera llevan en sí rastros del proceso técnico del que surgen y las condiciones de su creación.

Desde un paradigma que responde a la escucha, observamos distintas cualidades al disponernos ante un espacio o eventos cotidianos, como doy un ejemplo enseguida. Los paisajes que seleccioné para comentar se conforman de sonidos ligados principalmente a un ambiente rural. Se destacan sonidos que resultan familiares porque se producen de manera rutinaria con ciertas acciones y de esta forma adquieren mayor permanencia al establecer una identidad sonora, frente aquellos otros sonidos esporádicos, a veces difíciles de reconocer o ubicar, y otras veces inadvertidos. Los paisajes sonoros presentan una interesante relación entre actividades que suceden en interiores, pero sobre todo en espacios públicos, así como la relación entre el ambiente natural y el más acotado, creado y manipulado por humanos. En la realización de algunas actividades captadas por su sonoridad se difumina la agencia de la persona en pro del acto mismo, como ocurre con las plegarias en coro entonadas durante la procesión, o en el palmeo de muchas manos haciendo tortillas, o simplemente al escuchar el viento soplar. Posteriormente, la escucha por parte de los creadores o la documentadora se cristaliza en las descripciones y datos clasificatorios de los repositorios correspondientes.

La última escucha a la que me he referido corresponde a los propios repositorios, los cuales también representan un marco mediador. Aunado a lo ya mencionado en el apartado dedicado a ellos, hay que reconocer que, como plataformas que administran y gestionan información (sonora, textual y hasta visual), también permiten producir saberes de manera activa. Así, configuran un parque acústico propio, el cual disponen para su consulta, misma

que se encuentra supeditada a los modos de operación de cada repositorio, a su manera de clasificar y valorar los documentos sonoros y a su forma de acceder a ellos. No obstante, se reconoce que el usuario determina el tipo de activación que realiza sobre el archivo, por lo que también a éste se le puede atribuir gran agencia (en cuanto a qué decide reconocer, retener, configurar y —como es mi caso— recrear de forma escrita).

La activación de un registro como el que presenta un paisaje sonoro no concluye en una simple actualización o rememoración, sino que transita hacia un reacomodo de las nociones que se tenían antes de su encuentro. Las variaciones en nuestra propia escucha, individual y colectiva, también se modifican y amplifican al situarnos frente a dicho registro al momento de consultarlo desde un repositorio. El acto de rememorar no se aborda como una resistencia al olvido (comprendida en atestiguar un paisaje singular a través de la documentación), sino como una herramienta para profundizar en nuestra configuración del presente o del entorno.

En relación con la escucha de los paisajes sonoros de Michoacán, podemos observar cómo el sonido genera una impresión y/o fija una imagen en la memoria, ya sea porque conozcamos el lugar o bien porque nunca lo hayamos visitado. Esta imagen se liga a la identidad sonora que le atribuimos a dicho espacio y todo lo que en él habita y ocurre. Por tanto, no asombra la imposibilidad de estabilizarla por entero, pues lo que exige es también mantener esa imagen en flujo, en un ejercicio de escucha constante y renovado, que solicita la receptividad del oyente, además de su apertura y sensibilidad para vincularla a su memoria y con ello significarla. Escuchar a Michoacán (como

a muchos otros lugares de México) no es un acto sencillo. Muchas veces se escucha o se silencia más de lo que deseamos. En este texto atendí un lugar familiar, desde lo que actualmente ofrecen repositorios sonoros como el RDA de Poética Sonora MX y el LANMO. Mucho de lo que escuché aquí escapaba a mi radar usual, por lo que extendió y reajustó la escucha que ahora presto. Quizá muchas voces de las que escuchamos cantan para atraernos o disimular lo que van diciendo. Invito a quienes leyeron este texto a escuchar ahora también, no sólo el estado de Michoacán como un lugar que se recrea en estos registros, sino cualquier paisaje sonoro —presente, pasado o futuro—, como un lugar donde le sea posible reconocerse. Si lo logra, será gracias a ese sentido que amplifica y que nos permite recorrer distancias, situarnos en distintos planos, pero con la cercanía de vibrar, resonar y reconocerse en el cuerpo mismo.

Referencias

- DOMÍNGUEZ Ruiz, Ana Lidia M. (2019). “El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier *Modos de escucha*”, *El Oído Pensante*, vol. 7, núm. 2, pp. 92-110, en: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oiodpensante/article/view/7562>>. Consultado el 8 de noviembre de 2022.
- GARCÍA, Miguel A. (2011). “Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado”, *ArteFilosofía*, vol. 6, núm. 11, pp. 36-50.
- _____. (2019). “El registro y el archivo sonoro bajo las miradas de la etnomusicología”, *Revista General de Información y Documentación*, vol. 29, núm. 1, pp. 107-125.

- OCHOA Gautier, Ana María (2011). "El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro", *ArteFilosofía*, vol. 6, núm. 11, pp. 82-95.
- ROCHA Iturbide, Manuel (2009). "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico", conferencia en: Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, en: <https://www.academia.edu/8171665/Estructura_y_percepción_psicoacústica_del_paisaje_sonoro_electroacústico>. Consultado el 10 de noviembre de 2022.
- RUDI, Jøran (2011). "Soundscape and listening", en: Rudi Jøran (ed.), *Soundscape in the Arts*. Oslo: NOTAM, pp. 185-194.
- SCHAFFER, R. Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- STOCKFELT, Ola (2008). "La escucha de fondo como composición musical", en: Marta García Quiñones (ed.), *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, pp. 113-123.
- SUN Eidsheim, Nina (2015). *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.

Repositorios

- Poética Sonora MX. Repositorio Digital de Audio (RDA), en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda>>. Grabaciones consultadas:
- REYES Valencia, Jorge, y Peter Avar (2005). *Paisaje sonoro de Michoacán*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/entidad/264>>. Consultado el 14 de enero de 2022.
- Repositorio Nacional de Materiales Orales, en: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/index.php>>. Grabaciones consultadas:

Tortillas a mano (2017). Santa Fe de la Laguna, Michoacán, en: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/fichaactocomunicativo.php?id=423>>. Consultado el 14 de enero de 2022.

Procesión en Tingambato (2018). Tingambato, Michoacán, en: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/fichaactocomunicativo.php?id=387>>. Consultado el 14 de enero de 2022.

VOZ, ARCHIVO Y ESCUCHA EN LA OBRA DE ANTONIO FERNÁNDEZ ROS¹

Susana González Aktories

FFyL, UNAM

I

El interés que tiene el compositor y artista sonoro mexicano Antonio Fernández Ros (1961) en el recurso de la voz y la oralidad se hace patente en su creación artística, la cual comprende desde composiciones electroacústicas hasta instalaciones sonoras y obras de carácter performativo.²

¹ Agradezco a mis colegas del Seminario de Teoría y Crítica Literarias las valiosas observaciones para enriquecer este texto, y a Antonio Fernández Ros por la oportunidad de intercambiar impresiones y materiales sobre su obra antes de concluir la escritura de este texto. Esta investigación se elaboró en el marco del proyecto PAPIIT IG400221, “Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido”.

² Después de formarse como compositor en instituciones como la Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música de la UNAM, el Mannes College of Music de Nueva York y la Universidad de la Ciudad de Nueva York, Antonio Fernández Ros continuó su especialización en creación sonora con nuevas tecnologías en París, en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) y en el Groupe de Recherches Musicales en la Sorbona. Coordinó el Laboratorio de Música por Computadoras de la Facultad de Música, y ha sido profesor en diversas instituciones, como la Universidad del Claustro de Sor Juana. Además de las composiciones electroacústicas aquí abordadas, Fernández Ros ha desarrollado obras orquestales, así como música para películas y cortometrajes de cineastas como Jorge Aguilera, Enrique Begné, Carlos Bolado y Juan Carlos Marín, al igual que para producciones teatrales dirigidas por Antonio Castro, Daniel Giménez Cacho o Enrique Singer. Sus instalaciones sonoras se han exhibido en el Centro Cultural España en México (CCEMX), el Laboratorio Arte Alameda, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo de San Ildefonso y la galería Kurimanzutto, además de otros foros y museos que se mencionarán en este artículo. En sus cursos y conferencias profundiza tanto en la fisiología del aparato articulatorio como en aspectos de fonética, fonología y en las aplicaciones que tienen la voz y el lenguaje en la inteligencia

En este capítulo propongo un recorrido por nueve obras en las que incorpora la materia vocal: “Terra Cotta” (1995-1996), “Ahí dentro estaba todo” (1996), “Duelo” (1999), “Limbo” (2006), “La regadera” (2009), “Mantra mexicano” (2010), “La curva del olvido” (2010), “Glossa o el sonido del lenguaje” (2011) y “Hablo, luego existo” (2014).³ Tenemos acceso a sus registros gracias a repositorios sonoros de creación relativamente reciente, los cuales han permitido reunirlos, estudiarlos y contrastarlos de manera antes impensable.⁴ Mi intención es observar el papel que cumple el recurso oral en cada una de ellas, considerando que muchas de las voces incorporadas provienen a su vez de otros archivos (fuentes radiofónicas o acervos orales en lenguas originarias), o bien, son resultado de registros hechos por el propio creador que, en combinación con otros materiales y con un distinto tratamiento sonoro, se integran en sus obras para darles nuevas funciones y sentidos.

artificial. Presentó la conferencia “Voz y arte sonoro” en el Seminario “Poéticas de la oralidad”, impartido por las coordinadoras de este libro en Campus Expandido del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, en mayo de 2018.

³ Cabría agregar “Soledades” (2013), una instalación sonora con una lectura de Hugo Gutiérrez Vega, comisionada por Manuel Rocha para la conmemoración a la obra literaria homónima de Luis de Góngora en el CCEMX, donde se deconstruye el texto gongorino “para re-interpretarlo desde una nueva perspectiva” (Manuel Rocha Iturbide, “Soledades: aislamientos múltiples. Extracto de texto curatorial”, en: <<https://hipermedula.org/2013/11/soledades-aislamientos-multiples/>>); pero, por falta de acceso, no se abundará en ella. Quedan fuera también “Discursos” (1984), para actor y grabadora, así como “Confesiones XI” (2020), “Plegarias al viento” (2021) y “1521” (2021). Haré sólo una breve mención a dos de ellas a manera de complemento al pie de página.

⁴ Los audios de estas piezas se encuentran en los repositorios de Modos de Oír y Poética Sonora MX. Algunos fueron además documentados o preparados audiovisualmente por el propio autor y subidos a la plataforma de YouTube.

Las piezas consideradas en este análisis abarcan un periodo de dos décadas de producción artística donde se aprecia que Fernández Ros tuvo diversos intereses y etapas según el uso que da a la materia vocal; en unos casos apoyándose más en el contenido semántico; en otros, centrándose más en la forma de enunciación y sus cualidades sonoras. Pero lo que comparten todas estas piezas es el reconocimiento de la voz como ese tipo de sonido que revela la unicidad del sujeto hablante⁵ y despierta una atención particular en quien escucha, diferente a lo que ocurre con otros sonidos, naturales o instrumentales, pues contempla una intención intersubjetiva de comunicación donde confluyen lo verbal, lo emocional y lo contextual del hecho enunciado.⁶ Esto a su vez implica una valoración tanto de los aspectos estéticos que puede proyectar la voz, como de factores éticos e ideológicos, que tienen que ver con la identidad individual o colectiva del hablante, así como con el grado de reconocimiento y legitimación que recibe. En cualquiera de los casos, las voces ofrecen para el compositor una materia altamente maleable que presenta diversas posibilidades de activación,⁷ permitiendo no sólo evocarlas y reconocerlas desde la memoria y el registro sonoros, sino también interve-

⁵ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, pp. 172 y ss.

⁶ Para una profundización en el tema de la voz véase también Susana González Aktories, "Voz y oralidad", en: S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, pp. 167-186.

⁷ Activación aquí específicamente se entiende como el acercamiento a un registro sonoro, que empieza por una escucha atenta y que puede llevar a su recreación y reinterpretación de distintas maneras.

nirlas, reinventarlas y extenderlas, aun más allá de lo que originalmente estaban destinadas a comunicar.

Sobre el proceso de trabajo con dichos materiales, queda manifiesta la particular atención que el artista presta a lo fonético-fonológico como experiencia sonora, al encontrar y aprovechar esa riqueza de matices que produce la articulación en distintas lenguas y que, más allá del contenido semántico, ofrece la posibilidad de jugar con muchas formas de contrastes, tanto en la combinación de lenguas como en las formas que adopta el habla y en la relación que puede establecerse entre la voz y otros instrumentos o sonidos. Fernández Ros explora así contraposiciones en cuanto a color y timbre, altura, volumen, tempo y carácter prosódico y, cuando es posible, considera incluso especificidades dialectales o de sociolecto. Además, toma en cuenta aspectos que atañen tanto a la identidad del enunciador (desde las voces de personalidades reconocidas —voces fetiche—, pasando por voces anónimas que representan un colectivo, hasta voces indeterminadas, que se resisten a una identificación), como a su circunstancia de enunciación (voces situadas en un contexto y espacio-tiempo concreto, o voces que hablan desde lugares y situaciones no siempre definibles), y la forma de recepción.

Respecto a su contenido semántico, las obras presentan voces que transitan de lo más articulado y legible como una trama o una narración, a lo más deconstruido, haciendo actuar múltiples capas discursivas, con alusiones intertextuales a textos de carácter ya sea poético, narrativo, dramático, filosófico, religioso, político o simplemente testimonial. Todo ello permite a Fernández Ros poner en juego elementos tanto ficcionales como realistas

y documentales, capaces de activar nuestra memoria histórica.

El análisis que hago de las obras en parte se ve nutrido por los materiales documentales que pude recoger en fuentes dispersas,⁸ y que ayudan a entender sus procesos de creación y sus formas de circulación, algo a lo que difícilmente puede accederse al consultar los repositorios. Otra parte del acercamiento se basa en una escucha atenta de las grabaciones (aun siendo consciente del impresionismo que esto conlleva),⁹ procurando identificar el tipo de recursos empleados para resignificar las voces, así como el uso que se hace de los registros o archivos sonoros donde aparecen, una vez que quedan insertos en el nuevo tejido compositivo. Además, considero útil enmarcar su recepción, cuando es posible, en los contextos específicos en que se estrenaron y posteriormente se presentaron las obras. Todo ello ayuda a reconocer cómo las voces actualizan su presencia según las condiciones que ofrece cada nuevo espacio, haciendo que nos interpielen de distintas maneras.

⁸ En general se trata de notas o comentarios breves en boletines de prensa, folletos, fichas de presentación en sala, reseñas, notas publicadas por el propio autor y descripciones de las piezas en los repositorios de audio consultados como parte de los metadatos.

⁹ Se habla aquí de impresionismo considerando las apreciaciones subjetivas de escucha, sin tomar en cuenta parámetros basados en datos objetivos, como comienza a hacerse gracias a las herramientas que ofrecen las humanidades digitales (cf. Marit J. MacArthur, Georgia Zellou y Lee M. Miller, "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets", pp. 1-72, en: <<https://doi.org/10.22148/16.022>>). Sin embargo, coincido con quienes siguen reconociendo en la escucha una herramienta útil y valiosa de conocimiento de fenómenos sonoros en general y de la oralidad en particular (cf., por ejemplo, Charles Bernstein, *Close Listening* y Ana María Ochoa Gautier, *Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*).

Al final del recorrido reflexiono sobre cómo en cada caso la escucha, informada o intuitiva, situada y presencial o acusmática, contribuye a dar sentido e identidad a estas voces y a las obras en general.

II

Para efectos del análisis y de la argumentación me permito romper un poco con la cronología inicial, comenzando con “Duelo” (6’26”), una pieza presentada en 1999 dentro del Primer Festival de Arte Sonoro curado, el cual fue organizado por Manuel Rocha y Guillermo Santamarina en el centro cultural Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México.¹⁰ De todas las obras que constituyen el repertorio estudiado, ésta es quizá la más ficcional y cercana al género del radiodrama,¹¹ tanto por el guion como por el desarrollo del diálogo entre los protagonistas. Como primera pieza aquí abordada, me permite realizar un análisis pormenorizado de su trama y sus componentes, lo cual servirá para ejemplificar estrategias que reaparece-

¹⁰ El Ex Teresa Arte Actual, inaugurado en 1993, surge con una vocación de promover propuestas culturales experimentales, impulsando el trabajo performático, audiovisual y sonoro. “Duelo” se presentó en este contexto como obra acústica experimentada con audífonos, y fue la primera de once piezas de diversos artistas que se integró en un CD derivado de ese Festival, editado por el propio Rocha y Miguel Hernández. El álbum sólo incluye el nombre del artista, el título de la obra y la duración, así que los referentes y recursos se reconstruyen a partir de una escucha atenta de la grabación.

¹¹ Radiodrama se usa aquí en un sentido amplio, como género y producción sonora radiofónica en el que se narra o representa una trama mediante voces, con apoyo de efectos sonoros y música. Puede tratarse de un evento único o seriado (véase Hugh Chignell, *Key Concepts in Radio Studies*, p. 26).

rán en otras obras, en las que ya no se entrará en el mismo detalle.

La trama en “Duelo” inicia con un intercambio que sostienen dos voces masculinas de mediana edad, a las que se suma una tercera hacia el final. La conversación se lleva a cabo en un espacio indeterminado, caracterizado sólo por el eco que acompaña las voces, y se desarrolla fundamentalmente en español, como lengua común a los tres protagonistas, aunque también se distinguen fragmentos en alemán, dominado por uno de los interlocutores, y en japonés, en el que se desenvuelve su opositor. El primero se identifica además por el empleo de un léxico culto en español, con un acento relativamente neutro, que no permite determinar su procedencia, mientras que el segundo presenta un socio e idiolecto más popular y ordinario, cargado de modismos mexicanos y con un acento característico del centro del país (“¿ah, verdad, cabrón, cómo te quedaste?”, “a ver tú, qué pedo, a ver si eres tan girito”, “¿no que tan chingón con el lenguaje y la chingada?”). El contraste entre estas dos *vocal personae*¹² se hace igualmente patente por el timbre vocal, la velocidad y el carácter prosódico adoptado: el primero de tono más grave, con ritmo pausado y dicción articulada, asumiéndose —en sus propias palabras— como “un maestro de la dicción y la fonética”, proyectando un espíritu ecuánime, moderado, orientado por la racionalidad; el segundo, con voz más aguda, menos articulada y en cambio más acele-

¹² Entiendo *vocal persona* como sugiere Philip Tagg, no sólo en relación con la idea griega de enmascaramiento, sino, sobre todo, en cuanto a los roles que uno asume en distintas situaciones con la voz y que no quedan inadvertidos para quien escucha (cf. Philip Tagg, “10. Vocal persona”, en: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, pp. 343).

rada y apasionada. Estas yuxtaposiciones son clave para el desarrollo del diálogo que comienza cordial (con las típicas fórmulas del saludo: “Hola”, “¿cómo estás?”), pero que pronto y por mutuo acuerdo se torna en un debate rico en el despliegue de destrezas vocales, a las que Fernández Ros gradualmente añade efectos sonoros como *loops*, ecos y reverberaciones.

El enfrentamiento se ve cargado de provocaciones y prejuicios de tipo socio-lingüístico en donde, a medida que sube el tono, se incrementan las interrupciones y empalmes entre ambas voces, cada una enunciada desde una ubicación distinta,¹³ esgrimiendo su dominio, aun en el tránsito a las otras lenguas (donde no obstante los delata su acento como hablantes no nativos). El contenido semántico de esta batalla resulta bastante elemental, como si fuera sacado de un manual, por lo que incluso quien no habla estos idiomas es capaz de seguir el hilo. Fernández Ros además se apoya con provocadora ironía en el cliché reduccionista de asociar el alemán con una postura racional y concreta, en oposición al japonés, que adopta un carácter marcial. En ambos casos se limitan a fórmulas conversacionales y situaciones del habla que carecen de un hilo conductor común (pedir orientación sobre una dirección, encontrarse en una estación de tren, etc.). Otras enunciaciones recurrentes y sin sentido consisten en enumeraciones o frases que por estar descontextualizadas parecen absurdas o surreales (“meine Nase blu-

¹³ Tanto para ésta como para las demás piezas, algunas de ellas creadas como piezas multicanal, se recomienda escucharlas en estéreo. En este caso permite situar las voces desde una perspectiva proxémica, considerando incluso su desdoblamiento o expansión en el espacio que ocupa el duelo.

tet immer” / “siempre sangro de la nariz”). A veces, como cuando emula una conversación telefónica, se refuerza el uso de esta mediación tecnológica con el correspondiente efecto sonoro, lo cual no sólo da un toque maquínico a la voz, sino que simula proyectarla desde otro lugar, a la distancia. En cuanto al japonés, encarna una enunciación más comprometida y performativa que se distingue de la recitación mecánica en alemán, si bien el léxico igualmente se limita a fórmulas sencillas (“moshi moshi” / “hola”; o “arigato gozaimasu”/ “muchas gracias”). La transfiguración vocal en el tránsito entre lenguas de este hablante sufre un cambio notorio, como si el japonés exigiera una voz más concentrada, desafiante, que encarnara el espíritu de las artes marciales, haciendo mediante ese efecto sonoro que las palabras adquieran agencia propia en términos de lo que proponía John L. Austin.¹⁴ La pirotecnia verbal de estas voces escala en una apasionada alternancia rítmica, hasta que entra una tercera voz —también masculina, aunque inclasificable, como proveniente de otra esfera, más espectral. Esta voz llega para imponer su autoridad (acaso como voz de la conciencia o de la conciliación), apelando de manera enfática a parar la disputa (“¡Basta ya!”), con lo que pone fin a esta afrenta.

Aparte de su desarrollo lingüístico y sonoro, “Duelo” confirma una intención semántica de resaltar el ejercicio del diálogo como una metáfora conceptual comúnmente empleada para referirnos al arte de la argumentación. Lo mismo vale para otros términos que se usan como sinónimos y que presentan connotaciones bélicas.¹⁵ A pesar de

¹⁴ John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*.

¹⁵ Cf. George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, pp. 4-6. La palabra

que su propuesta discursiva parte de una fórmula binaria que justifica el uso de contrastes en tan distintos niveles, se advierte en la obra una amplia zona de matices, que la alejan de lo plano y lo predecible. El título también lleva a pensar en un duelo en términos de reconocer una pérdida y una falta de comprensión completa entre quienes dialogan o incluso en quien los escucha. Pero lejos de sumirse en lo que pudiera ser dramático y doloroso de esta falta de entendimiento, Fernández Ros adopta un tono irónico y hasta juguetón o cómico en esta pieza, cercano a los planteamientos de los radiodramas beckettianos o de las obras teatrales de Ionesco.¹⁶ Con inteligencia y humor (rasgo no tan presente en las demás obras) recrea estados del habla en los que, además de pelearse un derecho de identidad, de presencia, se genera un campo de fuerzas entre los involucrados: cada uno desde ese “yo” que demanda ser escuchado por su interlocutor. Sin embargo, en estas construcciones las presencias articuladas por el lenguaje delatan identidades colectivas, a la vez que proyectan sus prejuicios respecto a ese otro al que se enfrentan, haciendo que se filtren también luchas de jerarquías, así como de valores sociales y culturales.

En cuanto a las intenciones de registro y de circulación de esta obra quedan varias interrogantes, entre ellas, el que no se revela de quiénes son las voces, como sí ocurre en otras piezas que abordaremos más adelante, en las

“duelo” se asocia aquí a la de “debate” como una forma de enfrentamiento. Hablamos también de “dominio” de una lengua, o bien de “esgrimir”, de “ganar/perder o defender un argumento”, de “imponer” una opinión. Pero hay que recordar que “duelo” también tiene la acepción de procesamiento emocional ante una pérdida o muerte.

¹⁶ Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*.

que el autor da crédito a los hablantes o al menos describe su procedencia. Tampoco se exponen los motivos de la elección de idiomas como el alemán o el japonés para este debate, cosa que tampoco ocurre en las demás obras, aunque hay que asumir que nunca están exentos de una carga simbólica, estereotipada —con todo lo reduccionista que esto pueda resultar—, que los hace portadores de ciertas actitudes, conductas y valoraciones socio-culturales, suficientemente contrastantes y aptos para develar distintos tipos de dominio y de jerarquía.

A partir de un guion dramático de carácter decididamente performativo, Fernández Ros logra no sólo mantener la atención del escucha sino envolverlo en la trama, aun si no entiende todas las lenguas. Esto genera un efecto gracias a la afectividad misma con la que se expresan las distintas lenguas, comunicando una intención y con ello un sentido.

Por su parte, “Ahí dentro estaba todo” (6’27”), elaborada tres años antes que “Duelo”, comparte con esta última cierto carácter de radiodrama, con una línea narrativa clara, generada a partir de la yuxtaposición de dos relatos presentados por las dos voces protagonistas. Éstas abordan la importancia de la relación que puede establecerse con una casa como refugio y como espacio que responde a un orden familiar e íntimo, una casa como cuerpo capaz de albergar otros cuerpos. Una voz, identificable como heterodiegética, de género indefinido, presenta una constante aunque ligera reverberación y se distingue por relatar, en un refinado inglés británico, con tono y tempo relativamente estables y pausados, como si leyera el pasaje de un texto literario, la relación del sujeto con el espacio que habita, empleando para ello metáforas sugesti-

vas con las que equipara el cuerpo con la casa. La otra voz, testimonial y con tono emotivo, se refiere a su propia experiencia, dominada espontáneamente por el recuerdo; se trata de una voz femenina, sin modificación electrónica, que comparte en español hechos y experiencias que involucran a personas reales que habitaron los espacios aludidos, señalando el valor y contenido albergado en cada uno de ellos en otro tiempo. Ambos relatos se van alternando y en ocasiones son interrumpidos por breves pasajes de una grabación en la que se escucha una voz masculina en italiano —posiblemente un documento tomado de alguna conferencia médica que aborda temas vinculados al embarazo—, lo cual genera otro puente entre la casa y el vientre materno. La edición del audio recurre a intervenciones sonoras estratégicas: el sonido de los pasos y su eco, los cuales permiten enmarcar el relato; el sonido del agua como otro *leitmotiv*; las voces cantando a coro; o bien, los sonidos electrónicos que, a la vez que sirven como entes vinculantes de la narración, ayudan a ambientar e incluso a contrapuntear las historias relatadas, confiriéndole a la pieza un carácter altamente poético, sensual y misterioso. Lo anterior explica también cómo la pieza puede interpretarse desde una tercera instancia enunciativa: la del espíritu de la casa que se recrea en esos diversos ecos.¹⁷

A diferencia de “Duelo”, la definición del espacio resulta nodal para entender la trama y las voces en esta pieza. Su carácter situado se vuelve elemento clave del discurso, lo que se refrenda aún más si consideramos que la grabación se presentó como intervención artística a un

¹⁷ No en vano, en los metadatos de la pieza se incluyen palabras clave como: casa, fantasma, intromisión, eco y misterio.

edificio abandonado (el San Martín, ubicado en la calle México de la colonia Condesa de la Ciudad de México), antes de ser remodelado. A este respecto se sabe que el artista “escogió una de las habitaciones del tercer piso en donde colocó dos altavoces e hizo una obra sonora a partir de la experiencia relatada por la pintora italo-mexicana Teresa Cito, quien acababa de abandonar el edificio [la casa] en el [la] que habitó con sus hijos”¹⁸. Si bien se indica de quién es esta voz testimonial, se omiten los detalles tanto sobre la identidad vocal y autoral del texto leído en inglés, como el del audio en italiano.

Siguiendo en la línea parcialmente testimonial por la que se inclina Fernández Ros en la composición anterior, pasamos a “Terra Cotta” (3’48”), apoyada ante todo en material documental que grabó en 1995 y 1996, durante su estancia en el Centro de Investigación para la Comunicación y la Creatividad conocido como Fábrica de Benetton, ubicado en Treviso, Italia. Aunque fue concluida en ese mismo periodo, comenzó a circular hasta 2004 a través de otro CD antológico de arte sonoro coordinado por Manuel Rocha.¹⁹ Nueve años más tarde, Fernández Ros la ofreció también a consulta abierta vía su propio canal de YouTube.²⁰ En contraste con la escasa información en

¹⁸ Esta cita forma parte de la ficha descriptiva que acompaña los metadatos de la pieza subida al repositorio de Poética Sonora MX en 2018, en: <<https://poetica-sonora.unam.mx/rda/obra/304>>.

¹⁹ Es la novena de las dieciocho obras compiladas por Manuel Rocha en el segundo de dos CDs que curó para el número 7 de la *Revista de Arte Sonoro (RAS)*, editada en Cuenca, donde ofrece una muestra de “El arte sonoro en México” (cf. Manuel Rocha Iturbide, grabación en CD).

²⁰ Se trata de una animación minimalista que enfatiza ciertos vocablos o sílabas del audio, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fcyrDcTd-84>>.

torno a las piezas recogidas en el CD del Festival de Arte Sonoro, en este *booklet* se incluye un breve texto donde el compositor explica:

[e]sta pieza fue grabada después de realizar una conversación entre dos campesinos de la región del Véneto en Italia. Los personajes de la conversación son un padre y su hijo, quienes hablan en el dialecto del Véneto y platican acerca del significado de la tierra, de la tradición y de la lengua. Esta conversación fue después editada (sin modificación electrónica) y, junto con la edición de los demás elementos, fue convertida en un retrato dramático de los protagonistas.²¹

Cabe aclarar que el diálogo aquí no parece darse entre padre e hijo, sino entre éstos y el artista, donde cada uno le comparte su relación y arraigo a esta identidad lingüística y cultural. Dicha conversación se ve, sobre todo al inicio, intervenida con fragmentos de voces masculinas y femeninas que contrastan con dicha identidad al aparecer en otras lenguas, entre ellas el finés y el árabe. Con ritmo casi telegráfico, como sugiriendo que vienen de contextos alejados, éstas se ven acompañadas por un sutil aunque agudo sonido de fondo. Salvo por la relación familiar que declaradamente une a las voces protagonistas, tampoco aquí se da mayor información sobre los hablantes. Una vez más, a Fernández Ros parece interesarle la construcción de una narración vocal en la que resalta la cualidad sonoro-musical del habla, haciendo que el sentido se derive, ante todo, de los contrastes entre los timbres y el ca-

²¹ Antonio Fernández Ros mencionado en Manuel Rocha Iturbide, "El arte sonoro en México", p. 27.

rácter de enunciación de estas dos voces, más que de una entera comprensión léxica. En esto coincide con las dos piezas anteriores, aun cuando aquí las voces no son modificadas: la del hijo aparece más nítida, articulada, medida y reflexiva, en oposición a la del padre que, aunque se escucha más cascada, grave y con una dicción arrasada, se percibe más enérgica y emotiva, acaso movida por esos recuerdos que se hacen presentes en su relato. La oposición de estas voces se da más allá del plano sonoro, pues también ofrece dos perspectivas generacionales: la del joven, quien con una pronunciación y elección léxica más italianizada se refiere, en pasajes concisos, con cierta distancia y objetividad, a su padre, su arraigo a la tierra y a las implicaciones de hablar el véneto; en cambio, este último presenta una pronunciación y expresiones de color más local, deteniéndose en extensas rememoraciones a lo largo del audio, con gestos performativos, ocasionalmente impostando la voz para narrar y recrear de forma más vívida personajes históricos, así como sucesos políticos y sociales, pero también personales y cotidianos. Ello hace posible entender aun a nivel meramente sonoro la curva dramática que sigue la pieza. Un momento climático ocurre, por ejemplo, cuando el padre evoca al dictador italiano Benito Mussolini, a quien asocia con su progenitor. Dichos gestos se ven reforzados o ilustrados por elementos sonoro-musicales que emulan ritmos ecuestres y marciales, entre otros recursos como relinchos, percusiones o notas aisladas que parecen ejecutadas al teclado. Como en las piezas anteriores, si bien es deseable tener una competencia lingüística para entender el contenido, hay algo en el simple efecto sonoro de las voces y los sonidos, así como en el referente paratextual (la mención a

la tierra arcillosa que se evoca sinestésicamente desde el título y que aparece en el relato en referencia al gesto de beber de un tazón de barro cocido), que orienta la significación. No obstante, más que como entes ficcionales que forman parte de una trama, ambas voces revelan de igual manera un valor documental y testimonial, con un guiño neorrealista, al poder situarse en la tradición propia de su región de origen, el Véneto, ubicado en el extremo noreste de Italia.²² El testimonio cierra con una historia sobre el ritual y la celebración propia de la cosecha, en la que se retratan con picardía y atrevimiento situaciones chuscas generadas en este contexto entre hombres y mujeres. Con todo ello, el compositor construye una imagen sonora que trasciende a los sujetos hablantes, haciendo que en sus palabras resuene algo de su carácter originario. Más adelante convendrá tener presente este aspecto, al momento de abordar piezas que se apoyan en lenguas originarias de México, considerando si las implicaciones de estos usos van más allá de recrear un paisaje sonoro, para hacer un comentario crítico a la ideología que impone en una región la dominancia de unas lenguas sobre otras.

Pasando a “Limbo” (2’54”), aun cuando es parte de un documento sonoro tomado de un contexto situado, como en el caso anterior, Fernández Ros recurre aquí a otra forma de conocer y presentar al sujeto protagonista: en lugar de partir de una entrevista, pide a la poeta Carla Faesler que se grave a sí misma en situaciones y acciones cotidianas y, además, registra su lectura del poema que da título

²² El “dialecto” al que hace referencia el autor en realidad es una lengua romance hablada en el noreste de Italia, la cual sufrió de opresión ante el dominio del italiano, siendo apenas reconocida oficialmente en 2007.

a esta pieza, para en la edición sonora trenzar ambos audios. En una ficha de presentación elaborada para el Festival Internacional de Música y Creación Electrónica de Bourges, Francia, el artista aclara este proceso:

I collaborated with the poet Carla Faesler. I asked her to record herself in her daily life with a small cassette recorder. I also recorded her voice at my studio. At the end, I used one of her recordings where she is practicing the piano and making mistakes, repeating once and once more her errors, at the same time, she is also having trouble while saying the poem as I wanted it, stopping some times [sic] while pronouncing the words badly. Suddenly, there is drastic sound change in the composition, she somehow is enveloped in an inner sphere where she finally says the poem straight through in a perfect manner.²³

De todo el material registrado por Faesler, la elección del compositor elige las escenas en las que ella se enfrenta al acto de ensayar, en este caso un instrumento, como parte su quehacer ordinario. Se le escucha aquí, específicamente, ejercitarse al piano, en la ejecución de una pieza de Mozart y otra de Tchaikovsky, lo cual se enlaza con la presentación en voz alta del poema, que también va ensayándose, hasta finalmente lograr una lectura fluida del texto. Fernández Ros habla también de dos momentos de grabación, perceptibles por la divergente calidad del audio, pues la pista con el piano es de una fidelidad claramente menor a la que presenta la voz lectora.

²³ Antonio Fernández Ros, "Limbo", en: <https://web.archive.org/web/20140714220213/http://www.imeb.net/IMEB_v2/?option=com_content&task=view&id=890&Itemid=227>.

En contraste con los proyectos anteriores, el concepto y la realización en esta ocasión se vinculan con una propuesta del colectivo Motín Poeta, encabezado por la propia Faesler y por Rocío Cerón, quienes en 2006 publicaron el CD *Personae* en el que se incluye la obra. Se trata del segundo volumen con colaboraciones basadas en poéticas expandidas desde una dimensión sonora, en donde Manuel Rocha y Fernández Ros fungieron como co-curadores.²⁴

Similar al caso de “Ahí dentro estaba todo”, con el relato de Teresa Cito, se aprecia el interés del compositor por el trabajo colaborativo con otros artistas y el diálogo con otras disciplinas. No asombra, por tanto, que figure como co-creador, junto con Faesler, aun cuando el concepto y la realización sean enteramente atribuibles a él, tal como ocurre en todas sus composiciones. Sin embargo, a juzgar por la documentación escrita que rodea la aparición del disco, esto resultó un tanto confuso, pues mientras en el índice se da el crédito del poema y de su ejecución vocal a Faesler,²⁵ se hace apenas una vaga mención al aporte

²⁴ El primer CD de este colectivo fue *Urbe Probeta*, y salió en el 2003. El colectivo Motín Poeta impulsó estos y otros “proyectos interdisciplinarios cuyo punto de partida es la poesía”, en busca de “la contaminación y el contagio entre disciplinas artísticas como estrategia creativa” (citas tomadas de los créditos en el booklet al CD *Personae*).

²⁵ El poema, publicado dos años antes (Carla Faesler, *Anábasis maqueta*), se encuentra también íntegramente reproducido en el booklet: “Todos se detuvieron. / No llevaban la sombra colgándoles del cuerpo / y no me decían nada. / Yo les hacía hablar como espejos de carne. / Algunos me imitaban o contaban mi historia. / A todos conocía, / a unos desde siempre, / a otros no los había visto nunca. / En uno distinguí el color de mis ojos y mi pelo, / en otra la sonrisa de mi rostro, mis mejillas y dientes. / Alguien en un momento, / repitió lo que escribo, / leyó mis pensamientos en voz alta. / Después, todos rieron” (*Idem*). Llama la atención que este poema haya sido incluso fuente de inspiración para otras dos representaciones sonoras, en las que Faesler también aparece leyéndolo en voz alta; una produci-

“musical” de él, lo que a su vez explica ciertas confusiones en la recepción de la pieza, por las que erróneamente se le adjudican las composiciones para piano escuchadas.²⁶

En cuanto a la lectura de Faesler, como ya se ha mencionado, ésta puede asumirse como un ejercicio análogo al que realiza al piano y que se escucha desarrollarse en paralelo durante la primera mitad del audio, con sus correspondientes, aunque no siempre coincidentes, tropiezos, interrupciones, reinicios y repeticiones.²⁷ A partir de

da por Raphaël Tiberghien y Hugo Weitz en 2008: <<https://www.youtube.com/watch?v=NgPfoorEeLM>>; la otra generada durante la pandemia, en 2022, bajo la producción del programa “#contigo en la distancia”: <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/carla-faesler>>. Contrastar las tres versiones sería una labor digna de un estudio independiente.

²⁶ Dicha confusión sobre la autoría musical se corrobora, por ejemplo, en la reseña que hace Cristina Rivera Garza a la edición de *Personae*, en la que se refiere a la pieza de la siguiente manera: “Buscando también adentro, pero en esta ocasión dentro del quehacer de la memoria, el eco mundano de Carla Faesler juega con la composición para piano de Antonio Fernández Ros, mientras ambos, la voz y la tecla, retroceden una y otra vez hacia un recuerdo que no puede tenerse a sí mismo. ‘Todos’, efectivamente, ‘se detuvieron’” (cf. Cristina Rivera Garza, “Esto no es un mantel verde”, p. 80). Cabe aclarar que también hay quienes sí reconocen las composiciones para piano aquí ejecutadas —el primer movimiento de la “Sonata en do mayor núm. 16” de Wolfgang Amadeus Mozart y la “Antigua canción francesa” (Op. 30 núm. 16) de Piotr I. Tchaikovsky—, como puede verse en la nota a la pieza para el Repositorio Digital de Audio de Poética Sonora MX, realizada por Juan Carlos Ponce, donde incluso detalla sobre la interpretación que: “[...] se escucha como si la estuviera apenas revisando un estudiante por primera vez, cortándose, repitiendo, sin ritmo. La voz que recita el poema repite junto con la música, pareciera molestarse con cada vez que vuelve a iniciar. Después el piano sigue con una obra contrastante a la de Mozart, Old French Song de Tchaikovsky, en modo menor, más lenta y sin interrupciones. La voz sigue a pesar de llegar la música a la cadencia. En esta primera parte el piano tiene un efecto como si se tratase de una grabación antigua. Después interrumpe la electrónica y se queda hasta el final con un sonido grave y repite el poema sin interrupciones” (cf. Juan Carlos Ponce, Nota descriptiva a “Limbo” en el repositorio digital en audio de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/454>>).

²⁷ Las repeticiones de palabras y frases como “Todos se detuvieron”, o bien de

la segunda mitad, en cambio, el tratamiento sonoro varía, pues la voz se presenta con un ligero eco y culmina en una lectura ya ininterrumpida, acompañada hasta el final por un efecto de dron grave y sostenido.

El atractivo de la pieza radica en esa combinación de momentos y formas de lectura que ayudan a entenderla más como un proceso que como un fin acabado. Además, el interés de Fernández Ros pareciera anclarse en la integración de gestos espontáneos y cotidianos a un proceso de lectura poética, con lo que termina dándole un nuevo sentido al texto. El tratamiento sonoro que recibe “Limbo” no sólo refuerza su dimensión semántica, que abunda en ese umbral o espacio de suspensión sugerido desde el título, sino también expone el desdoblamiento cuasi onírico, aunado al tema del habla y la lectura en voz alta. En consonancia con las reminiscencias que presenta el texto de otros poetas memorables que tematizaron dicho desdoblamiento, como Jorge Luis Borges en su “Poema de los dones” (1960) y Octavio Paz en “Hermandad”, la pieza sonora claramente recupera ese espíritu al no ofrecer un punto de llegada, sino al refrendar, como ya se dijo, su estado transitorio.

Más allá de que en este proceso colaborativo Fernández Ros da protagonismo a la voz de la poeta, cabe advertir también su propia presencia en un sutil guiño autorreferencial al inicio del audio, con la apenas audible indicación que le hace a Faesler para comenzar la grabación de la lectura: “¡Cuando quieras!”.

pasajes más largos que son circunstanciales y no figuran en el texto. Sin embargo, en la puesta en sonido que propone Antonio Fernández Ros, se naturalizan como parte del cuerpo poético.

Como ya se comentó, el compositor recurre en las distintas piezas a la exploración de contrastes en color y timbre vocal, además del carácter sonoro de diversas lenguas puestas en diálogo, considerando también el efecto espacial.²⁸ Por ejemplo, ocurre algo muy particular cuando estas expresiones vocales tan diversas son puestas a sonar en una instalación multicanal, como es “La regadera” (10’00”), estrenada en la Fonoteca Nacional y luego presentada en la capilla del Ex Teresa, como parte de la exposición “Modos de Oír” (2018-2019). Siendo una pieza para 24 bocinas de canales monoaurales suspendidas a la misma distancia desde lo alto, pone al receptor en una condición de atención y agencia particular frente a la materia sonoro-vocal, pues permite el movimiento y una concentración cambiante del influjo sonoro. Esto es difícilmente recreable en su grabación de archivo, pues su planteamiento es diferente al de obras compuestas para ser escuchadas en estéreo. Asimismo, se distingue de instalaciones sonoras como “Ahí dentro estaba todo”, que plantean una actitud frente al espacio más escenificado y comprometido con el relato, pues en el caso de “La regadera” el sonido se encuentra técnicamente distribuido en un recuadro, y concertado sólo de acuerdo con la cercanía y exposición que se tenga a cada altavoz.

En cuanto al material empleado, en esta pieza incluso se multiplica el interés multilingüístico y contrastivo de las fuentes, a la vez que se prescinde de una intención de

²⁸ Aunque no alcanza a captarse su plena expresión en un documento sonoro, conviene reiterar que en la reproducción de los archivos de audio de este tipo de obras es deseable que se escuchen estereofónicamente para percibir al menos algo de ese efecto espacial.

diálogo y de narración. En cambio, se resalta la apreciación que puede por momentos concentrarse en lo individual—en tanto cada altavoz remite a una serie o secuencia de grabaciones independiente, según se desprende de la tabla que acompaña la instalación, aunque hay fragmentos de audio que se repiten en distintos altavoces—, o bien en lo coral, en tanto se perciben todos los altavoces sonando al mismo tiempo.

Entre los registros, se tematiza también el soporte de la radio, al reproducir aquí y allá el sonido que genera la sintonización radiofónica de onda corta, emulando con ello el acto físico y perceptivo de cambiar de frecuencia para encontrar nuevas emisoras en el dial. Los fragmentos remiten a transmisiones que literalmente vienen de lejos, no sólo en el tiempo sino también en la geografía, pues escuchamos emisiones alemanas, australianas, chinas, españolas, francesas, holandesas, inglesas, israelíes, italianas y norteamericanas. A veces, éstas se alternan ya sea con pasajes instrumentales de diversas tradiciones musicales, con pistas de audio extraídas de películas, o con grabaciones documentales. Entre estas últimas, eventualmente se puede reconocer el papel de ciertos enunciadores que asumen una *vocal persona*, sea en calidad de moderadores, locutores de noticieros, entrevistadores, entrevistados, actores en una trama radiofónica o fílmica, y cantantes, entre otros tipos de oradores. Aparecen asimismo figuras históricas emblemáticas, reconocibles por su voz y/o por pasajes de sus respectivos discursos que apelan a nuestra memoria colectiva sonora. Entre estas voces se encuentran personalidades representativas del siglo xx, como por ejemplo, en el ámbito de la política, Salvador Allende, Fidel Castro, Eva Perón,

Winston Churchill, John F. Kennedy, Nelson Mandela o Mao Tse Tung, mientras que del mundo artístico y literario figuran artistas de las vanguardias europeas como Filippo Tommaso Marinetti, Guillaume Apollinaire, Kurt Schwitters, Jean Cocteau, o bien autores norteamericanos como William Burroughs y Henry Miller, entre otros. La ficha técnica que aparece en el repositorio de “Modos de Oír” precisa, además, que: “Entre el collage de [...] voces humanas que se reproducen se puede escuchar al revolucionario Ernesto ‘Ché’ Guevara hablando de la Revolución Cubana, a dos años del asalto al Cuartel Moncada; a Yasser Arafat disertando sobre la liberación palestina y a Nelson Mandela respecto al fin del Apartheid”.²⁹

No es gratuita aquí la referencia al *collage*, pues, aunque las pistas emitidas desde cada bocina corren de manera secuencial, al ser escuchadas en conjunto ofrecen un cuerpo sonoro múltiple, traslapado, en el que participan, más allá de los ya abordados pasajes musicales o el ruido blanco que evoca una sintonización radiofónica, objetos sonoros como campanas, trenes, cabinas telefónicas, latidos de corazón, etc. No obstante, como confirma su creador, la pieza rebasa el recurso del *collage*: “es mucho más que eso [...] una invitación al azar en todo caso, ya que es imposible escuchar[la] [...] de una manera simultánea”.³⁰ Se trata de una obra de carácter acusmático que, como instalación en el espacio arquitectónico, establece un diálogo particular con el escucha, a la manera de una escultura sonora cuya experiencia inmersiva, sin em-

²⁹ “Modos de Oír”, *Prácticas de arte y sonido en México*, archivo abierto, en: <<https://modosdeoir.inba.gob.mx/author/antoniofernandezros/>>.

³⁰ Intercambio personal con Antonio Fernández Ros, noviembre de 2022.

bargo, resulta más impactante en una capilla abovedada como la del Ex Teresa que en una sala del edificio colonial que alberga la Fonoteca Nacional.

En esta polifonía, las distintas voces, por lo general desfasadas, producen *clusters* sonoros que varían según la manera en que nos desplazamos en el espacio.³¹ Pero como máquina sonora, “La regadera” también responde a una aleatoriedad programada en la cual, por momentos, las bocinas se sincronizan emitiendo un mismo fragmento y haciendo que las voces se encuentren al unísono, como si operara un orden de fuerzas diferente, generador de esa mágica, inesperada y a la vez efímera orquestación de todas las fuentes. También Francisco Rivas advierte sobre esta experiencia que produce la pieza en la ficha de sala para presentación de la de pieza “La regadera”, en la Fonoteca Nacional, donde se lee:

El espacio simbólico de la cultura también se encuentra poblado por sonidos. Los mensajes grabados, emitidos y propagados ocupan un lugar predominante dentro de ese territorio. En ese espacio de comunicación y no comunicación, de escucha y de ruido, los objetos sonoros revelan las intenciones, las aspiraciones, las circunstancias de quienes los emitieron, permaneciendo como un testimonio de los tiempos y configurando la imagen sonora de la memoria colectiva. Al invitar al espectador a recibir este “baño acústico”, *La regadera* connota estas formaciones simbólicas así como su funcionamiento. En ocasiones los sonidos adquieren un significado y una resonancia en obediencia a su con-

³¹ Véase también para otro comentario sobre la pieza a Juan Carlos Ponce, “Exposición Modos de Oír (2018-2019). Relatoría sobre voces puestas a escucha”, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/Exposicion-Modos-de-oir-2018-2019>>.

texto; en otras, su convivencia parece anunciar texturas sin aparente forma definida, más cercanas al ruido que a la *expresión* (si bien el ruido es una expresión en sí mismo y símbolo de algo). A través de un lenguaje eminentemente musical, la pieza se comporta del mismo modo que el entramado cultural simbólico-sonoro: por momentos, los sonidos parecen agruparse, repetirse, formar una sola voz. Instantes después, el caos recupera su primacía y se instituye en el espacio como un cúmulo de voces plurales que, sólo en la cercanía, comunican su específico mensaje.

Es interesante cómo se rompen aquí los límites por contaminación de contextos, llevándonos a una espectralidad de voces³² que nos revisitan, como presencias múltiples y de origen diverso, pero todas procedentes de un pasado histórico que resuena en ese amplio murmullo coral.

Con “La regadera” se inaugura una etapa en la que Fernández Ros comienza visiblemente a ampliar el abanico plurilingüe en sus obras. Asimismo, notamos que a partir de ahí las piezas crecen no sólo en extensión sino en complejidad y profundidad discursiva. Ello debido al material léxico y sonoro que permite generar múltiples relaciones intertextuales e intermediales, y en paralelo se ve cada vez más deconstruido y reapropiado como resultado de emplear diversas estrategias de ensamblaje. Todo eso exige una actitud de escucha a la vez abierta, móvil y sostenida que, más allá de apelar a una apreciación estética, también refuerza una conciencia ética —y hasta po-

³² Con espectralidad se hace aquí igualmente un guiño a Jacques Derrida, quien desarrolla este concepto en distintos niveles del discurso social, entre ellos el cinematográfico (cf. Jacques Derrida, “Jacques Derrida et les phantomes du cinéma”, pp. 74-85).

lítico-ideológica— la cual no queda exenta de atender al papel que cobran las identidades lingüísticas y culturales, aunadas a las condiciones espaciales e institucionales en las que se presentan las piezas. Esto se aprecia en piezas como “Mantra mexicano”, “La curva del olvido”, “Glossa o el sonido del lenguaje” y “Hablo, luego existo”, a las que me referiré a continuación y en las que cobra particular relevancia la riqueza fonético-fonológica y musical que ofrecen las lenguas originarias de México.³³

El trabajo con material de audio en estas lenguas —que le fuera proporcionado directamente por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI)—³⁴ muestra la atención y el detenimiento con los que Fernández Ros realiza el acercamiento fonético-fonológico a la riqueza de raíces lingüísticas registradas en esos archivos, en donde la articulación de cada una de las lenguas constituye una ex-

³³ Otra pieza electroacústica en la que incluye lenguas originarias de México es “1521” (“6”15”), realizada en 2021 para el Pabellón del Encuentro, como una “aproximación conceptual a la conquista, interpretada desde el fenómeno del lenguaje” (comunicado de prensa, en: <<https://www.centroricardobsalinaspliego.org/ayc-nuestra-oferta/pabellon-del-encuentro-a-500-anos-de-la-conquista/>>).

³⁴ El INALI, fundado en 2003 con respaldo del gobierno, surge con la idea de defender los derechos y la identidad multicultural y plurilingüe en México. Una de sus tareas ha sido la preservación de las más de sesenta y nueve agrupaciones lingüísticas que se hablan en el país. En el diálogo que Antonio Fernández Ros sostuvo con Rafael Ortega vía zoom para el ciclo “Sala de Estar”, creado durante la pandemia, comenta que estos materiales del catálogo INALI le fueron proporcionados en cerca de una centena de CDs, que contenían traducciones de la Ley General de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, grabadas en las sesenta y ocho lenguas y sus variedades lingüísticas que todavía se hablan en México. De ahí ha tomado todos los pasajes para sus piezas donde incluye estas lenguas originarias (conversación con Antonio Fernández Ros, el 30 de mayo de 2020 en “Sala de Estar”, del Museo Amparo de Puebla (video), en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dwD6EGa-OyQ>>).

perencia estética de escucha en sí misma.³⁵ Sin embargo, cabe advertir que la selección del contenido y del corpus realizada por el INALI y entregada al compositor ya implica una intencionalidad y una perspectiva planteada desde este órgano institucional. No obstante, Fernández Ros logra mirar más allá de dicha intención y del contenido literal de lo que se escucha, y se guía libremente en el uso de estas grabaciones, según el atractivo que va encontrando en estas lenguas como materia oral y sonora. Aunque no hay que olvidar que la simple conciencia sobre éstas y sobre la condición de marginación lingüística que viven sus hablantes implica ya una toma de postura cuando las reutiliza con fines creativos. Por ejemplo, el hecho de nombrarlas y visibilizarlas en las notas que acompañan la pieza es ya una forma de darles valor, aun cuando la escasa familiaridad y exposición que se tiene a ellas las hace difícilmente diferenciables para un escucha promedio, aun en México. De hecho, siendo uno de los compositores pioneros en integrar estas lenguas en sus obras, también a él le queda en gran medida velado el contenido puntual de lo enunciado. Con esto en mente, y por las limitaciones de espacio que se imponen a este texto, continuamos de forma más ágil con el recorrido por las piezas faltantes, resaltando ya sólo sus características distintivas.

³⁵ Más allá de lo meramente sonoro, el artista valora estas expresiones como fenómenos vivos, en constante transformación —por ello distintos de las lenguas muertas—, y que aun a pesar del tiempo mantienen sus rasgos distintivos ofreciendo desde esa riqueza lingüística visiones del mundo muy particulares. Así, concluye que las lenguas originarias son “uno de los grandes regalos de este país”, que “representan uno de los tesoros más grandes con los que cuenta la tradición cultural de México [...]. Yo los pondría a la altura de los grandes ejemplos arquitectónicos y arqueológicos”, y finaliza reconociendo que este legado lingüístico y sonoro “desgraciadamente sigue siendo poco apreciado” (cf. Antonio Fernández Ros, *op. cit.*).

“Mantra mexicano” (10’53”) fue concebida, según sugiere el título, como una pieza meditativa y envolvente que se estrenó como instalación sonora multicanal en el Museo de Ciencias Naturales en 2010, y se presentó posteriormente en otros foros como el Espacio Sonoro de Casa del Lago UNAM.³⁶ En ella se incluyen nueve lenguas originarias,³⁷ en una serie alternada de voces masculinas y femeninas procesadas de tal manera que por momentos se perciben distorsionadas, espectrales o desdobladas, en una amplia gama de armónicos y acompañadas de sonidos electrónicos que fungen de base, los cuales van variando según el registro tonal de cada lengua y el timbre de cada hablante. Los tránsitos entre estas secciones se anuncian mediante sonidos percusivos. La propuesta refuerza todavía más lo que ya se evidenciaba en las piezas anteriores, en tanto que el compositor nos invita a “escuchar la música del lenguaje, más que el contenido del lenguaje”,³⁸ aun cuando por interés semántico podría consultarse la fuente directa de la lectura. Pero, asumiendo que el contenido puntual escapa a una comprensión general por parte de su público, la pieza ni realiza un comentario a la Ley de donde se extraen los textos, ni plantea

³⁶ En un evento titulado “Recuento: Antonio Fernández Ros”, a cargo de Francisco Rivas como responsable de programación y primer impulsor de dicho espacio ubicado al aire libre, en el jardín a un costado de la casa. En esa ocasión también se escucharon “La curva del olvido” y “Hablo, luego existo” (cf. Francisco Rivas, *op. cit.*).

³⁷ Amuzgo, chatino, chichimeco, kickapoo, mixe, mixteco, popoloca, purépecha y totonaco.

³⁸ Antonio Fernández Ros, *op. cit.* Los fragmentos apenas permiten reconocer algunas palabras, como “Oklahoma” (refiriéndose a la zona del norte-centro de México que llega hasta Estados Unidos, donde se habla el kickapoo), “constitución”, “mexicano” o “indio”.

una “narrativa que se tenga que seguir”.³⁹ No obstante, se aprovecha el gesto retórico en la forma de las lecturas que resulta altamente performativo, permitiendo apuntar tanto a un plano testimonial como a uno ritual, simulando un rezo ancestral que, extrañamente, también tiene un toque futurista.

Respecto a “La curva del olvido” (22’12”), se trata de una composición para sexteto de cuerdas y pista electrónica de seis canales, la cual fue estrenada en 2010 en la Fonoteca Nacional. Aquí se mezclan y contraponen fragmentos en lenguas originarias con testimonios orales de individuos de distinta procedencia socio-cultural,⁴⁰ recogidos en trabajo de campo, para representar ese amplio mosaico de la sociedad mexicana que usualmente queda inadvertido. En ese sentido, la nota del programa explica —aun a costa de caer en una tipificación reduccionista— que se trata de: “(obreros, indígenas, campesinos, vendedores, policías de a pie, ladrones, indigentes, migrantes, etc.) que hablan sobre la realidad y la historia del México contemporáneo, ofreciéndonos la posibilidad de evocar lo que llamamos identidad nacional”.⁴¹

Hay aquí una intención claramente extra-musical en la pieza, considerando además que fue comisionada para conmemorar el centenario de la Revolución Mexicana.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Nuevamente se incluyen hablantes en lenguas originarias, aunque en la descripción de la pieza que se encuentra en el repositorio “Modos de Oír” no se especifican cuáles, sólo indica que “se entrelazan los sonidos de cuatro lenguas nativas de México”, en: <<https://modosdeoir.inba.gob.mx/la-curva-del-olvido/>>.

⁴¹ Cita tomada de la ficha sobre la pieza para la programación de Casa del Lago, UNAM, que reproduce parcialmente la descripción del programa publicada en 2010 por la Fonoteca Nacional (*cf.* Francisco Rivas, *op. cit.*).

Pero lo que cobra relevancia es la música, a partir de la combinación y el diálogo que se establece entre la instrumentación, el tratamiento electrónico y las voces. De nuevo nos encontramos ante una multiplicidad de texturas y de momentos que integran relatos testimoniales de manera más rica, aunque similar, a la de “Terra Cotta” y a la de “Ahí dentro estaba todo”. Y por más evocativas que resultan ciertas narraciones, Fernández Ros no cae en una fácil nostalgia histórica; por el contrario, mantiene la atención y la curiosidad sonora, con la que actualiza la mirada sobre lo que llamamos identidad mexicana.

La siguiente composición, “Glossa o el sonido del lengüaje” (14’41”), es una pieza electroacústica para dos sopranos y doce hablantes en lenguas originarias, presentada en dieciocho canales. Su estreno, el 28 de septiembre de 2011 dentro del Festival de Exploración Sonora Radar también fue el motivo para inaugurar el Espacio de Experimentación Sonora en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, como primer foro museístico permanente, equipado con un sistema multicanal para exhibir arte sonoro en la Ciudad de México.

Como señala su título, resalta la toma de elementos o muestras de discursos verbales, ahora con un mayor número de voces y lenguas. La etimología de “glosa”, proveniente del griego, nos remite a la noción de “lengua”, misma que en su tránsito al latín amplió su sentido a “palabra oscura” o “término que necesita explicación”.⁴² Por tanto, con ella también se alude a las *marginalia* o a comentarios

⁴² Real Academia Española (RAE), “Glosa”, en: *Diccionario de la Real Academia Española*, en: <<https://dle.rae.es/glosa>>. Otras acepciones apuntan también a un reparo u observación contestataria.

explicativos que se añaden a un texto, a menudo escrito en otros idiomas. Su significación en el terreno de una composición poética o musical se vincula a una variación que “diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas”.⁴³ A partir de esto, al acercarnos a la pieza de Fernández Ros, queda claro que la referencia paratextual del título permite encontrarle múltiples sentidos, incluyendo la reelaboración electrónica que hace de los *samples*⁴⁴ o muestras tomadas de grabaciones de archivo, a manera de comentario libre y/o de respuesta y variación en tanto que se reapropia y modifica dicho legado.

Sobre el contenido, tras un inicio coral de carácter religioso, pero salpicado de fragmentos de voces y sonidos tratados electrónicamente, que cobran protagonismo y que provienen de distintas direcciones, no parece casual que incluya citas cantadas en hebreo y tomadas de la Biblia, en específico aquellas que refieren al origen del habla. Ello contribuye a dirigir, de manera simbólica, la intención de la pieza en la que se exponen y entretajan otras doce lenguas mesoamericanas.⁴⁵ Posteriormente, éstas

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Sample* es una noción acuñada desde los años sesentas en el ámbito de la música electroacústica para aludir a un fragmento o muestra sonora, que por lo general es representativa de una composición más grande. Puede funcionar como elemento intertextual e interdiscursivo cuando se reutilizarla y reinserta en otro texto o discurso medial. En la música popular el concepto de “sampleo” alude a una técnica compositiva similar al *collage* y al montaje, que permite cortar, pegar y ensamblar de manera creativa materiales previamente grabados para generar un nuevo discurso, a veces incluso sin que se reconozca su fuente (cf. también Rubén López Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*).

⁴⁵ Al momento de su lanzamiento, el propio INALI emitió un comunicado de prensa en el que resaltó el valor que tiene el que un artista contemporáneo se intere-

comienzan a escucharse ya no sólo superpuestas sino alternadas, a veces acompañadas de un murmullo de fondo que se asemeja a un rezo. Hay también pasajes altamente rítmicos, en donde distintos fragmentos son *loopeados* al mismo tiempo.

Al remitir a estos orígenes, la composición también sugiere un vínculo con la palabra “original”, una palabra que en el nombrar no sólo exhibe su creativo potencial sonoro, sino que es además capaz de crear, desde el momento mismo en el que se inaugura y hace presente *en* y *con* el sonido. La presentación pública con la que se dio a conocer borda sobre la misma línea al afirmar que ésta:

[...] pretende hacer una breve reflexión sobre la palabra como el sonido del hombre, como el momento en que el hombre se instaura en la realidad y la actualiza. También expresa la importancia de los sonidos en el sistema neurológico y la relación con la voz. Lo que propone un fenómeno lleno de incógnitas que muchas culturas hayan optado por darles un origen místico.⁴⁶

Sobre la construcción de la obra, el compositor revela que requirió de un minucioso análisis fonético de las graba-

se por estas lenguas que “pertenecen a las familias lingüísticas tononaco-tepehua, mixe-zoque, oto-mangue, tarasca, maya y huave, seis de las once familias que se encuentran en el territorio nacional”. Con ello, concluye, la pieza “retrata en más de un 50 % la diversidad lingüística representada en familias de la misma materia” (cf. INALI, comunicado de prensa en: <<http://www.inali.gob.mx/comunicados/144>>).

⁴⁶ *Idem*. Este comunicado comparte, aunque con algunas variaciones, fragmentos de un texto firmado por Fernández Ros y presentado en el sitio del MUAC, de modo que también puede consultarse Antonio Fernández Ros, “Glossa o el sonido del lenguaje”, en: <https://web.archive.org/web/20130411235517/http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=40>.

ciones en estas lenguas, gracias a lo cual sus ricas y variadas cualidades expresivas se vuelven —aun en sus más pequeños detalles, o en las voces parecidas a las de las sopranos— “el auténtico protagonista de la obra” y “material de especulación musical”, refuncionalizado y abstraído de su contenido semántico, para convertirse en “puro signo musical”. Por tanto, continúa,

la obra invita al escucha a adquirir conciencia de la musicalidad ahí oculta, del sonido lingüístico en estado puro. Cabe destacar también que el único material sonoro utilizado en la pieza es el del sonido de la voz, siendo éste procesado por medio de distintas técnicas de procesamiento digital de señal.⁴⁷

El Espacio de Experimentación Sonora donde se escuchó por primera vez la pieza, sin duda ofreció condiciones acústicas idóneas para experimentar con detalle estos matices sonoros, sin interferencia de ruidos externos. Pero sobre qué tan puro y desligado queda de otros factores y discursos es algo que merece mayor reflexión. Aunque no se distingue una narración, como en casos anteriores, su resignificación también se plantea a partir de las instancias que lo avalan y acogen, empezando por el INALI que, como ya vimos, no sólo le ofrece a Fernández Ros los materiales sino también aplaude y promueve su labor; siguiendo con el MUAC, como espacio cultural, dependiente de una institución académica, en donde la pieza se inaugura; y finalmente, considerando el festival de experimentación sonora en el que se enmarca su presentación. No hay que olvidar que todo ello también orienta la escucha, aun de forma indirecta.

⁴⁷ INALI, *op. cit.*

Llegamos a la última pieza a abordar, “Hablo, luego existo” (27’15”), en donde no sólo se mantiene sino se multiplica el interés por las lenguas originarias. Se trata de una composición para soprano, pista electrónica y elementos fónicos derivados de treinta y cinco de estas lenguas. Estrenada en 2014, en la plaza de Santo Domingo del Centro Histórico,⁴⁸ la obra fue ideada originalmente como un performance realizado por el propio artista en compañía de la soprano y vocalista experimental Carmina Escobar, para quien fue pensada la partitura y con quien Fernández Ros entabla un diálogo en vivo, apoyándose en materiales electroacústicos preeditados.

En cuanto a su contenido, desde su título se establece un reconocible vínculo con el filósofo francés René Descartes al rephrasear la famosa “duda metódica” de su *Discurso del método*, planteada en latín como *Cogito, ergo sum* (pienso, luego existo). Además, según declara el compositor, nos remite a fragmentos de un texto de Ludwig Wittgenstein, quien a partir de esa aseveración de Descartes se cuestiona el lenguaje en el que se articula este pensamiento y reconoce tanto el atractivo como el peligro de no poder confiar en su sentido unívoco.⁴⁹ La ficha que recoge la obra en el repositorio de Modos de Oír retoma la

⁴⁸ Días después de su estreno, también se presentó en el patio del Museo Estudio Diego Rivera Anahuacalli y, dos años más tarde, en el auditorio del MUAC de la UNAM, durante el festival “Velocidade” organizado por el proyecto Poética Sonora MX del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades; y luego como audio multicanal en 2018 en Casa del Lago UNAM.

⁴⁹ El interés en textos de carácter filosófico se evidencia también en la pieza “Confesiones XI”, que alude al libro 11 de la serie de san Agustín en la que se ocupa de la creación y la experiencia del tiempo. Dicha composición, para coro y narrador (en voz de Marco Antonio Ugalde), se presentó en el Festival de Arte y Ciencia el Aleph en 2020.

explicación que da su autor sobre el título, especificando que “rinde homenaje a la idea de que, a través del lenguaje hablado, es como los seres humanos adquirimos conciencia del otro y de nuestro lugar en el mundo” (Modos de Oír). Al hacer alusión a una consciencia del ser capaz de autoafirmarse (“soy porque hablo”), Fernández Ros de nuevo presenta coincidencias con Beckett, en particular si pensamos en el monólogo dramático “Not I”, donde el irlandés también se inspiró en el pensamiento de Wittgenstein.⁵⁰

Consciente del lenguaje y sus límites, y tomándolo al mismo tiempo como materia sonora pero cuestionando sus alcances en cuanto a su capacidad de proveer sentido, de representarse a sí mismo, de ser vehículo del pensamiento, con “Hablo, luego existo” Fernández Ros recrea en esta ocasión la trayectoria de gestación del lenguaje desde el valor del auto-conocimiento que permite la articulación vocal. Esto lo lleva del aliento puro y apenas audible —voz primigenia, vital—, al comienzo de una articulación compuesta de vocales y de consonantes diferenciadas, primero paladeadas en forma aislada y en secuencias interválicas minimalistas que resultan tan contrastantes como asombrosas, para gradualmente agruparse en sílabas, de ahí en palabras, hasta finalmente componer oraciones.⁵¹ Así, la sustancia vocal, que en un

⁵⁰ Cf. Marialena Avgerinou, “Wittgenstein's Language and Beckett: The Limits of Language and the Absurd”, pp. 365-376, en: <https://www.researchgate.net/publication/318077463_Wittgenstein%27s_language_and_Beckett_The_limits_of_language_and_the_absurd>.

⁵¹ Sobre este proceso véase también el programa del 17 de noviembre de 2018 de la Casa del Lago UNAM, en: <<https://casadellago.unam.mx/nuevo/evento/re-cuento-antonio-fernandez-ros>>.

inicio parecía indeterminada, dilatada, como gestándose fuera de toda temporalidad, comienza a hacerse rítmica y a participar de cambios de tempo con la alternancia silábica. Además, el diálogo entre la articulación vocal en vivo y la pista electrónica, más que ajena, resulta orgánica, aun dentro de sus texturas complejas, cromáticas.⁵² De esta manera, Fernández Ros plantea la creación de un universo sonoro múltiple, que ofrece formas igualmente variadas de conocerlo a través de las distintas lenguas y enunciaciones vocales, abriéndonos nuevos caminos hacia su experiencia auditiva.

III

*Piensa en LA MÚSICA,
en el fenómeno de ensamblar sonido con sonido,
sonido tras sonido y sonido transformado. (A.F.R.)*

A lo largo de este estudio dedicado a las composiciones de Fernández Ros, se corrobora la amplia gama de formas en las que su creador es capaz de explorar tanto las cualidades fónicas como los efectos musicales de la voz y del habla. Pero más allá de su manifiesto interés en la sonoridad vocal, en este repaso queda claro que el artista no es ajeno a la capacidad comunicativa que tiene el lenguaje dentro de sus obras. No obstante, en el corpus revisado las voces también aparecen como esa materia creativa, ma-

⁵² Es interesante pensar en el tipo de partitura generada, que involucra gestos transliterados para que la cantante los pueda articular, y una doble lectura-escucha en la que la voz también atiende a aquello que la pista electrónica sugiere.

leable, capaz de apelar de manera especial a la escucha, aun sin entender aquello que se articula. Prueba de esto se encuentra en las piezas multilingües, que captan nuestra atención y sensibilidad, permitiéndonos reconocer la cualidad vocal como propia de lo humano y, por ende, como algo que inevitablemente se vincula a la identidad —sea individual o colectiva— de quien toma la palabra.

El empleo de la amplia gama de registros vocales en sus obras no es algo que desde la escucha pueda tomarse a la ligera, pues por más fragmentadas y enajenadas que aparezcan estas voces, hay algo en ellas que sigue hablando *de y por* los sujetos a los que encarnan, sean reales o ficcionales, reconocidos o anónimos. En otras palabras, no es igual incorporar voces de figuras públicas (como en “La regadera”), o de alguien cuya identidad y vocación es clave para el discurso (como la poeta en “Limbo”), que usar testimonios de quien permanece en el anonimato pero representa algo de una comunidad cultural (como en “Terra Cotta” o en las piezas más recientes que incluyen lenguas originarias).⁵³ Tampoco es lo mismo cuando la voz construye un personaje tipificado y ficcional (como en “Dueño”), que cuando representa a una persona real (como en los tres primeros casos, o en el de la artista en “Ahí dentro estaba todo”).

Aunque los textos que acompañan las piezas —ya sea en publicaciones o en presentaciones— no siempre tie-

⁵³ A pesar de lo que declara Fernández Ros sobre valorar las lenguas originarias por su atractivo sonoro, su elección no queda exenta de una lectura ideológica, sobre todo ante el hecho de la marginación que viven estas comunidades lingüísticas. De ahí que las obras que emplean estas voces hayan sido apreciadas no sólo por su valor estético sino por contribuir a visibilizar esta riqueza, y a cuestionarnos lo que hacemos con ella.

nen la información completa sobre estas identidades, conocer quiénes las emite, en qué lenguas y contextos, y de qué asuntos hablan (al menos aproximativamente), permite un mayor entendimiento del papel que juegan sus voces en estas obras.

En cuanto a los gestos del habla, reconocemos que Fernández Ros explora desde voces en diálogo y debate, hasta voces reflexivas que rememoran, voces que recitan, que leen o que cantan, por nombrar sólo algunas variantes de enunciación. Además, hace un uso estratégico de estas formas de discurso al yuxtaponer varias de ellas en una misma obra. Esto genera efectos contrastivos, cargados de matices, los cuales evidencian que no se trata de plantear un simple binarismo, sino de explorar relaciones diversas y en múltiples niveles, sean afectivos, ideológicos, sonoros, etc. Dichos matices se logran gracias a un refinado trabajo de edición sonora, en el que las voces a menudo son manipuladas (por distorsión, duplicación e incluso generación de nuevas voces), además de intervenidas o acompañadas de otros elementos sónicos y recursos compositivos que ayudan a situarlas en atmósferas particulares, o bien a darles distintos tipos de relieve y de profundidad.

Si bien queda claro que en este proceso el compositor privilegia una esencia musical, es posible reconocer intenciones poéticas, dramáticas o aun narrativas (a veces cercanas a géneros como el radiodrama), que permiten derivar un hilo discursivo de muchas piezas. Los títulos también contribuyen a ello, ya que ofrecen claves que orientan la escucha y abonan a la interpretación. Además, constatamos que sus propuestas se caracterizan por situarse de manera deliberada entre medios y en diálogo no

sólo con otros artistas, sino también con distintos textos —sean literarios, filosóficos, religiosos, políticos o legales—, así como con diversos tipos de fuentes testimoniales y documentales.

Otro factor que influye en la apreciación de las voces es la duración que tienen las piezas, misma que varía aproximadamente entre los tres minutos (“Limbo”) y la media hora (“Hablo, luego existo”). Esta cualidad exige una atención de escucha que en el primer caso es más intensiva, mientras que en el segundo caso es más extensiva. Esta tendencia revela incluso una creciente confianza por parte de Fernández Ros para explorar las voces en composiciones que presentan una complejidad y un grado de elaboración cada vez mayores. Lo anterior, a su vez, trae consigo un desplazamiento de atención: las narrativas más lineales e inteligibles que se privilegiaban en un inicio, ceden paso al desarrollo de planos más conceptuales y abstractos que resaltan lo sonoro.

En cuanto a los espacios de presentación, confirmamos que también constituyen marcos interpretativos que de manera relevante contribuyen a la valoración de las obras. Esto en vista de que cada foro cumple una función específica y carga una historia particular: por ejemplo, no es lo mismo escuchar las voces en una casa abandonada, que hacerlo en la capilla de una iglesia, o en una plaza pública. Tampoco es igual experimentarlas en espacios abiertos de un museo vinculado al arte popular, que hacerlo en un auditorio cerrado de un centro cultural de arte contemporáneo. Más allá de la acústica tan diferente que ofrece cada una de estas locaciones, el contexto mismo de la audición produce un efecto en la escucha que resulta en una experiencia tanto afectiva como intelectual, e inclu-

so de carácter intermedial, lo cual, de nuevo, ofrece indicadores para la percepción y significación de las obras. No hay que olvidar que dichos foros dependen de instituciones y programas culturales que parten de una postura estética, ideológica y social particular. En ese contexto, debe recordarse que en ocasiones estas instancias solicitaron varias de estas piezas por encargo, por ejemplo, para conmemorar un aniversario nacional. Llama la atención que con varias de sus obras Fernández Ros fuera además el primero en inaugurar estos espacios, sobre todo aquellos destinados a la apreciación sonora, con lo cual sentó un precedente para otros artistas.

A estas consideraciones sobre los espacios y circunstancias, se suma la mediación misma de las piezas, en las que las voces pueden emanar ya sea de un variado número de bocinas, o bien ser apreciadas a partir del uso de audífonos. Este aspecto suele desdibujarse si sólo conocemos las piezas a través de su consulta en un repositorio —ya sea de audio o audiovisual—, pues aun cuando se experimente en las mejores condiciones de reproducción, es difícil recrear por estos medios la experiencia de escucha que ofrece una instalación sonora cuando se presenta *en y para* un espacio específico (como “Ahí dentro estaba todo” o “La regadera”), y distinguirla de un performance en vivo (como “Hablo, luego existo”), o de una pieza electroacústica (como “Duelo” o “Limbo”). En este traslado es natural e inevitable que algo se modifique para quien experimenta las piezas. ¿Debe esto considerarse una pérdida? Y, si fuera el acaso, ¿hasta qué punto lo es y qué tanto importa para una valoración posterior de las obras? Estas inquietudes, que fueron acompañando el presente estudio, nos permiten ahora responder que, más que una pérdida, se

trata de una oportunidad: la de prolongar la experiencia de las obras y, a la vez, extender la escucha a nuevas derivas. Desde esta perspectiva, se relativizan también ideas como la de una escucha “ideal” —si es que la hubiera— o conceptualizaciones unívocas de las piezas en cuanto a las condiciones formales y técnicas específicas en las que nacieron. Pueden por ejemplo escucharse así una instalación sonora o un performance, sin que desde la reproducción y mediación sonora sean tales. Y aun cuando la reproducción no equipare la experiencia original, tampoco la cancela, simplemente se torna en otro tipo de escucha, que guarda ecos y genera nuevas resonancias, ya no sólo gracias al audio que se conserva y que permite una exposición más detallada en tanto repetible (por contraste con su original presentación o instalación efímera), sino también por la documentación textual que resulta complementaria. Por eso es valioso recuperar para la memoria sonora esa vida y trayectoria que ha tenido cada una de las obras, incluyendo las coyunturas o variables con las que se han presentado y se siguen presentando, las cuales no dejan de tener nuevos efectos sobre la escucha.

En suma, el recorrido planteado por estas obras de Fernández Ros nos permitió problematizar la voz y la escucha desde distintos ángulos, tanto poético-conceptuales, como fisiológico-espaciales, además de ideológicos y tecnológicos. Aun cuando mucho de esto puede no ser tan evidente cuando sólo nos acercamos al registro sonoro y documental de estas piezas en los repositorios digitales a los que actualmente podemos acudir sin restricciones, estudios como éstos no se podrían haber hecho sin el apoyo de estos recursos. Entonces, gracias al cada vez más amplio acceso digital a distintas fuentes, es que podemos re-

flexionar sobre una trayectoria creativa tan versátil en la que el compositor nos coloca frente a un amplio espejo de voces que nos reflejan y enseñan a reconocernos, a escucharnos de nuevas maneras, mostrando que este patrimonio inmaterial no se agota, sino que ofrece siempre nuevas vías de reapropiación y de activación. Todo ello en un proceso en el que la voz se despliega en su riqueza, en su potencia, parafraseando a Fernández Ros, a partir de un ensamblar sonido con sonido, lenguaje tras lenguaje, en una constante transformación de cuerpos, espacios y medios.

Referencias

- AUSTIN, John Langshaw (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, [1962].
- AVGERINOU, Marialena (2017). "Wittgenstein's Language and Beckett: The Limits of Language and the Absurd", *Filozofija*, t. 1, *Drustvo*, vol. 28, núm. 2, abril, pp. 365-376, en: <https://www.researchgate.net/publication/318077463_Wittgenstein%27s_language_and_Beckett_The_limits_of_language_and_the_absurd>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- BERNSTEIN, Charles (1998). *Close Listening*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis (1960). "Poema de los dones", en: *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, pp. 53-54.
- CAVARERO, Adriana (2005). *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Strandford, California: Standford University Press.
- CHIGNELL, Hugh (2009). *Key Concepts in Radio Studies*. Los Ángeles / Londres: SAGE.

- DERRIDA, Jacques (2001). “Jacques Derrida et les phantomes du cinéma”, en entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, núm. 556, abril, pp. 74-85.
- DESCARTES, René (2010). *El discurso del método*. Quito: Editorial JG.
- FAESLER, Carla (2004). *Anábasis maqueta*. México: Diamantina.
- _____ (2008). “Limbo”, video producido por Raphaël Tiberghien y Hugo Weitz, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NgPfoorEeLM>>. Consultado el 5 de enero de 2023.
- _____ (2022). “Limbo”, producción del programa “#contigo en la distancia”, en: <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/carla-faesler>>. Consultado el 5 de enero de 2023.
- FERNÁNDEZ Ros, Antonio (s. a.). Sitio de YouTube, en: <<https://www.youtube.com/user/afros61>>.
- _____ (2013). “Glossa o el sonido del lenguaje”, nota publicada en el MUAC, en: <https://web.archive.org/web/20130411235517/http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=40>. Consultado el 5 de enero de 2023.
- _____ (2014). “Limbo”, Internet Archive. Wayback Machine, en: <https://web.archive.org/web/20140714220213/http://www.imeb.net/IMEB_v2/?option=com_content&task=view&id=890&Itemid=227>. Consultado el 5 de enero de 2023.
- _____ (30 de mayo, 2020). Conversación con Rafael Ortega en “Sala de Estar”, Museo Amparo de Puebla (video), en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dwD6EGa-OyQ>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- GONZÁLEZ Aktories, Susana (2021). “Voz y oralidad”, en: Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios*

- intermediales*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 167-186. (Libros de Saber), en: <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- INALI (septiembre, 2011). Comunicado de prensa, en: <<http://www.inali.gob.mx/comunicados/144>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- IONESCO, Eugène (1993). *La cantatrice chauve*. París: Gallimard, [1950].
- LAKOFF, George y Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- LÓPEZ Cano, Rubén (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeion Books.
- MACARTHUR, Marit J., Georgia Zellou y Lee M. Miller (2018). "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets", *Journal of Cultural Analytic*, vol. 3, núm. 1, pp. 1-72, en <<https://doi.org/10.22148/16.022>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- Modos de Oír. *Prácticas de arte y sonido en México*, archivo abierto, en: <<https://modosdeoir.inba.gob.mx/author/antoniofernandezros/>>.
- MOTÍN Poeta (2003). *Urbe probeta*, Carla Faesler, Cristian Cárdenas, Bishop y Rocío Cerón (coords.). México: Filtro y Discos Konfort. [Grabación en CD].
- _____ (2006). *Personae*. Booklet al CD, Carla Faesler, Rocío Cerón, Maunel Rocha y Antonio Fernández Ros (coords.). México: Mapas / Revista del DF / Instrumenta-Oaxaca. [Grabación en CD].
- OCHOA Gautier, Ana María (2014). *Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

- Pabellón del encuentro, comunicado de prensa (2021), en: <<https://pabellondelencuentro.com>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- PAZ, Octavio (1990). "Hermandad", *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, p. 683.
- PONCE, Juan Carlos (mayo, 2020). "Exposición *Modos de Oír* (2018-2019). Relatoría sobre voces puestas a escucha", en PoéticaSonora.MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/Exposicion-Modos-de-oir-2018-2019>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- _____ (2020). Nota descriptiva a "Limbo" en el repositorio digital en audio de PoéticaSonora.MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/454>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- Real Academia Española (RAE) (2023). "Glosa", en: *Diccionario de la Real Academia Española*, en: <<https://dle.rae.es/glosa>>. Consultado el 19 de agosto de 2023.
- "Recuento: Antonio Fernández Ros" (17 de noviembre, 2018). México: Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en: <<https://casadellago.unam.mx/nuevo/evento/recuento-antonio-fernandez-ros>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- RIVAS, Francisco (2009). Ficha descriptiva para presentación de la de pieza "La regadera", Fonoteca Nacional.
- RIVERA Garza, Cristina (2007). "Esto no es un mantel verde", *Letras Libres*, año 9, núm. 102, junio, p. 80, en: <<https://letraslibres.com/revista-mexico/esto-no-es-un-mantel-verde/>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- ROCHA Iurbide, Manuel (2004). "El arte sonoro en México". Booklet a *Revista de Arte Sonoro (RAS)*, núm. 7. Cuenca: Centro de Creación de Música Experimental. Universidad de Castilla la Mancha. [Grabaión en CD].

- _____ (2014). “Soledades: aislamientos múltiples. Extracto de texto curatorial”, hipermedula.org, en: <<https://hipermedula.org/2013/11/soledades-aislamientos-multiples/>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- TAGG, Philip, 2012. “10. Vocal persona”. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Nueva York y Huddersfield: Mass Media Music Scholars’ Press, pp. 343-382. En: <<https://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NM10-Vox.pdf>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.
- “1521” (2021). Comunicado de prensa, en: <<https://www.centroricardobsalinaspliego.org/ayc-nuestra-oferta/pabellon-del-encuentro-a-500-anos-de-la-conquista/>>. Consultado el 12 de diciembre de 2022.

Repositorios

- Poética Sonora MX. Repositorio Digital de Audio (RDA), en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/entidad/266>>.

ESTRUCTURAS, MATERIALIDAD Y ARCHIVO:
UNA LECTURA ATENTA A LA EXPERIMENTACIÓN
VERBAL DE ULISES CARRIÓN ENTRE LA PÁGINA
Y LA GRABACIÓN SONORA¹

Sebastián Maldonado Cano

Posgrado en Letras, UNAM

***¿Ulises Carrión: hacia la performatividad
y la materialidad del registro?***

Si se realizara un listado de las figuras más importantes de la experimentación artística en México en la segunda mitad del siglo xx, sin lugar a dudas aparecería el nombre de Ulises Carrión. Nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz en 1941, se ha convertido en una referencia obligada para el arte conceptual mexicano, tanto por su visión y sus aportes como editor y teórico, como en su papel de escritor, artista visual y aun sonoro. Aunque suele considerarse como uno de esos creadores difíciles de catalogar, su forma de transgredir la idea del libro, del lenguaje

¹ Este ensayo surge en el contexto de un diálogo sostenido por el grupo de Poética Sonora mx, que inició con sesiones de una escucha atenta y colectiva de la obra sonora de Carrión llevadas a cabo el 23 de abril y el 4 de mayo del 2021, cuya síntesis puede consultarse en un texto publicado en la página de Poética Sonora mx (Sebastián Maldonado, "Minuta de las sesiones de escucha en torno a la obra sonora de Ulises Carrión", en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/Minuta-de-las-sesiones-de-escucha-en-torno-a-la-obra-sonora-de-Ulises-Carrion.docx.pdf>>). Dicho diálogo se amplió con una visita a Martha Hellion, quien dio una charla a este grupo el 16 de septiembre de 2021, y se profundizó durante el proceso de la escritura de la presente publicación. Agradezco especialmente la retroalimentación y los aportes de la doctora Susana González Aktories, además de las observaciones de Jorge Pacheco, Muriel Martínez, Kasandra Valencia, Miriam Torres y Ambar Geerts para la creación de este texto.

y del arte en general le ha permitido ocupar un lugar clave aun en el contexto del arte mexicano más reciente.

La ambigua e insistente relación que mantiene con el lenguaje, la escritura y su inscripción material puede notarse desde sus primeras incursiones en la literatura, cuya huella se hace especialmente patente en sus dos primeros y únicos libros de cuentos *La muerte de Miss O* y *De Alemania*, con los que ganó cierto reconocimiento en el ámbito literario mexicano, y le permitieron al joven Carrión profundizar en estas exploraciones gracias a las becas que obtuvo para estudiar lenguaje y cultura en Francia, Alemania y, finalmente, en Leeds, Inglaterra. A pesar de abandonar la actividad literaria *per se* en esta segunda época, su pasión por el lenguaje y las estructuras prevaleció. Prueba de ello fue su tesis *El beso de Judas y Enrique VIII* de Shakespeare.² En Europa entró en contacto directo con discursos de las vanguardias europeas, como el modernismo inglés y el dadaísmo, así como con artistas de movimientos como Fluxus, OuLiPo, el arte concreto, entre otros, los cuales sin duda tuvieron una importante influencia en su producción. Este contacto se favoreció por su colaboración con la imprenta Beau Geste Press con sede en Cullompton, Inglaterra, así como con la revista *Schmuck* (1972-1978), de la misma editorial, dirigida por Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor, tres artistas con intereses similares a los de Carrión, con los que compartió gran parte de su vida personal y artística.

Los constantes diálogos con el pensamiento vanguardista y postvanguardista de los años setentas y ochentas

² Marha Hellion (ed.), *Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, p. 13.

redirigen sus primeros intereses de escritura formal hacia cuestionamientos sobre la posibilidad de construir nuevos lenguajes artísticos, de manera que su búsqueda dentro del mundo de las letras se convierte en un enfoque y ambición ubicados principalmente dentro del arte conceptual.

Este giro de timón se ve marcado, de 1975 a 1980, en la dirección del proyecto galería-librería Other Books and So, el cual emprende una vez establecido en Ámsterdam. Para la época en que lo concibe, la idea de albergar en un mismo espacio no sólo libros, como cualquier librería, sino obras de arte en libro “que era el principio del proyecto”, respondía a su necesidad de cuestionar y expandir las nociones de lo que son la literatura y el libro en tanto dispositivo de circulación y de archivo material. En el contexto del proyecto de una librería-galería realiza diversas muestras, exposiciones, instalaciones y performances, además de la publicación de doce números de la revista *Ephemera* (1977-1978) y algunos libros de artista, al igual que la creación de Daylight Press, un sello editorial que le permitiría editar obra de diversos artistas. Como resultado de estas actividades y contactos, emprende la creación de un amplio acervo de obras y libros objeto llamado Other Books and So Archive (1977-1989), un esfuerzo de compilación y archivo que intenta registrar como un proyecto sin fines de lucro.³

Este periodo de su madurez artística está marcado por una búsqueda estética y teórica, misma que se expre-

³ Juan Agius, Juan, “On Other Books and So Archive (AGIUS)”, en: J. Agius y H. Yépez (eds.), *Ulises Carrión, archivo electrónico*, en: <<https://ulisescairion.com.wordpress.com/2016/07/29/on-other-books-and-so-archive-agius/>>.

sa, por ejemplo, en *Ephemera* como publicación que recoge todas las intervenciones ocurridas en la red de arte postal, considerando que para Carrión la forma de distribución y producción de arte podría ocurrir en otras dinámicas y medios. En ese sentido, el arte correo devino para él en una posibilidad especulativa adicional para desarrollar, pensar y compartir arte.

Gracias a la publicación de sus diversos libros de artista y a la creación del Other Books and So Archive se pudo realizar una selección que terminaría condensada en *Bookworks Revisited* (1987), un video documental referencial sobre dichas creaciones. La afición de Carrión por otros medios y lenguajes, como el cinematográfico, también puede constatarse en *The Death of the Art Dealer* (1982), un cortometraje en blanco y negro en el que interpreta fragmentos de la película *The Reckless Moment* (1949) de Max Ophüls proyectada en un televisor portátil, al cargar y manipular el aparato en función de las escenas proyectadas y en sintonía con su propio su movimiento corporal en el espacio. Pero lo importante aquí, al menos para el enfoque de este ensayo, es que se exploran los elementos estructurantes del discurso fílmico “más que su contenido” gracias al performance que pone el acento en la idea de construcción de perspectiva y focalización de la cámara. Otros cortometrajes que más específicamente incluyen la performatividad vocal o bucal y que dependen de un instructivo que destaca una regla, patrón o estructura y que fue elaborado por Carrión para ese efecto son *Chewing Gum* (1983) o *Playing Cards Song* (1983). Asimismo, en el *Expediente LPS* (1984) se documenta la organización de un festival cinematográfico dedicado a la actriz mexicana Lilia Prado, quien a su vez fue uno de los ejes temáticos para *Gossip, Scandal and Good*

Manners (1981), una obra en la que se busca la reivindicación del chisme, el rumor, el escándalo y el espacio público mediante una serie de diagramas y datos ilustrados que se van desarrollando dentro del filme.

Más allá de las eventualidades culturales y artísticas que promovía Carrión dentro del *Other Books and So*, sus fundamentos teóricos sobre el arte se encuentran condensados en *El arte nuevo de hacer libros*, publicado por primera vez en 1975. Se trata de una suerte de manifiesto en el que cuestiona el concepto de plagio y las concepciones que en esa época se tenían sobre la propiedad privada, la autoría, los límites de lectura, la posibilidad de la escritura y la lectura, la utilidad del arte y los libros, así como las tensiones entre lo estético y lo comercial. De una forma inusual, todos estos complejos y constantes señalamientos son los que le permiten tener un pie dentro de la literatura y otro dentro del arte contemporáneo.

Aquellas fricciones teórico-conceptuales y prácticas también se manifestaron en sus exploraciones sonoras. De hecho, la mayoría de sus performances evidencian una relación directa con sus piezas sonoras, pues es en donde podría jugarse el uso del lenguaje para despojarlo de su rigidez estructural, imaginando otros paradigmas y gramáticas derivativas. Sobre *El arte nuevo de hacer libros*, Martha Hawley comenta: “[En él] hablaba sobre publicaciones, novelas, poesía y textos en general, pero si se escuchan sus grabaciones dentro del contexto más amplio de su obra, podemos aplicar sus ideas acerca del lenguaje tanto en sus libros como en sus obras sonoras”.⁴ Además

⁴ Martha Hawley, “Jacaranda Ulises Carrión y el sonido”, en: M. Hellion (ed.), *Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, p. 86.

del texto de Hawley, son todavía escasas las investigaciones académicas sobre la faceta sonora en la obra de Carrión. Entre ellas se encuentran los trabajos pioneros de Cinthya García Leyva, tales como *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en la poesía mexicana*, de 2012, y *De la página del texto al espacio del sonido. Borramientos en el conceptualismo poético a la luz de las materialidades literarias*, de 2016.⁵ En lo que respecta a Carrión, el enfoque de estos acercamientos no se centra sólo en su poesía sonora, sino que además indaga en su preocupación por las cualidades formales y estructurales de su obra desde la poesía, las cuales incluso pueden apreciarse por su carácter visual. En ambos estudios se resalta que no puede pensarse a Carrión exclusivamente como un poeta concreto, pues parte fundamental de su obra es la interdisciplina.⁶

Del 9 de febrero al 30 de abril del 2017, el Museo Jumex de la Ciudad de México presentó, con el título “Querido lector: no lea”, una retrospectiva de Ulises Carrión curada por Guy Schraenen,⁷ la cual había sido primero montada en el Museo Reina Sofía de Madrid. En ella, se ofrecía un panorama general de las obras de Carrión, y

⁵ De la misma autora, cabe mencionar también el artículo “Estructuras y desvíos. Sobre la obra sonora de Ulises Carrión”, publicado en 2014 como parte de la serie documentos del *Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades*, así como la breve nota de “Opinión: Ulises Carrión hacia la página en blanco”, publicada en 2017 en la revista electrónica *Código. Arte-Arquitectura-Diseño*.

⁶ Cinthya García Leyva, *De la página del texto al espacio del sonido*, p. 65.

⁷ La retrospectiva “Querido lector: no lea”, coincide con una relativamente reciente revaloración de la obra de Ulises Carrión. Es importante mencionar que, previo a ésta, en el 2002, ya se había montado una retrospectiva del artista mexicano en el Museo Carrillo Gil. Dicha exposición, que llevó por título “¿Mundos personales o estrategias culturales?”, fue curada por la también artista y amiga de Carrión, Martha Hellion.

aunque las piezas sonoras formaron parte de la presentación, en la exposición parecían tener, de nueva cuenta, un papel secundario. Esto mismo se puede observar en la manera en que estas obras son mencionadas en la presentación del catálogo que rememora la exposición: *The Poet's Tongue*,⁸ en la cual sólo aparecen como un fenómeno complementario al grueso de la obra. De hecho, su valoración se limita a una única línea: “Sus obras sonoras siguen un enfoque conceptual muy parecido”.⁹ En este sentido, es necesario preguntarse cómo cambiaría la perspectiva que existe sobre Carrión si la aproximación a su archivo artístico partiera no sólo del análisis textual sino también de la escucha. Considerando que el acercamiento a su obra suele darse por otros medios “ya sean libros de artista, escritura, performance, entre otros” es fundamental revalorar su obra sonora, más que como una casual transición entre medios, como una expresión artística con sus propias reglas y potenciales expresivos. Para contribuir a tal propósito, a continuación se hará un análisis de tres piezas que integran *The Poet's Tongue*: “Hamlet, for Two Voices”, “Poema” y “45 revoluciones por minuto”. La razón de dicha selección estriba en que la primera destaca por el empleo de dos voces y la referencia a la estructura de un género dramático, mientras que la segunda revela los componentes

⁸ Tres de las piezas de este casete (“Aritmética”, “Hamlet for Two Voices” y “Three Spanish Pieces”) fueron integradas para fines de consulta y análisis al Repositorio Digital de Audio (RDA) de Poética Sonora MX, gracias a la contribución del Laboratorio Arte Alameda, el cual contó con este material como parte del catálogo de la exposición *Ready Media* y pueden consultarse en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/entidad/261>>. Asimismo, es posible encontrar las grabaciones completas de *The Poet's Tongue* en otros sitios web, como en YouTube.

⁹ Guy Schraenen (ed.), *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*, p. 18.

que integran un poema y permite a su vez comparar sus estrategias discursivas con las de otras propuestas de Carrión tomadas del contexto impreso, y la tercera se eligió porque en ella Carrión realiza una especie de meta-lectura de un soporte diferente, el del disco de acetato, al tiempo que de éste se percibe otra voz, registrada en un tiempo, contexto y género diferente: el de la canción.

A nivel de método o propuesta de aproximación, dada la dificultad interpretativa y el cuestionamiento constante sobre cómo acercarse al sonido en Carrión, se parte de una escucha individualizada que posteriormente fue socializada y enriquecida con sesiones de escucha colectiva sostenidas dentro de las actividades de Poética Sonora MX. Se atiende para ello a los rasgos específicos sonoros que presenta cada obra y a las asociaciones que despierta como parte de la escucha. Más que como impresiones aisladas, estas experiencias de recepción son el punto de partida que procura contrastarse y entenderse a la luz de la documentación obtenida de otras fuentes y/o testimonios recogidos de primera mano, como los que nos ofreció Martha Hellion. Se procura que este tipo de acercamiento mantenga un carácter intermedial, acorde a las propuestas de Carrión, que en sí mismas surgen del diálogo entre medios.

Exploraciones sonoras de Carrión que trabajan con y cuestionan la idea de voz, materialidad y archivo

Ya se mencionó antes que *The Poet's Tongue* contiene las únicas piezas sonoras hasta ahora conocidas de Ulises Carrión. Su grabación se realizó en los Países Bajos, en el

Instituut voor Sonologie de Utrecht, entre septiembre y octubre de 1977. En su primera edición, esta agrupación o antología de piezas fue difundida a manera de casete por el editor y amigo de Carrión, Guy Schraenen (1941-2018), quien se desempeñaba también como galerista, coleccionista de objetos, e incluso como escritor. El casete está compuesto por seis piezas que difieren ampliamente en temática y duración.

Visto desde la materialidad del objeto, como dispositivo que permite preservar y reproducir la obra sonora, el formato propio del casete ya de entrada nos invita a hacer ciertas consideraciones vinculadas a las limitaciones temporales. Ello dado que estas limitaciones influyen en la disposición de las piezas en la cinta, y ese orden “para el auditorio que la consumía” también orientaba la escucha: por la cercanía y/o relación que se establece entre las piezas, y considerando que este dispositivo, contrario a un CD o un archivo digital, no permitía saltar de *track* o cambiar el orden predeterminado de escucha. De las seis piezas que contiene *The Poet's Tongue*, dos de ellas se encuentran en el lado A de la cinta (“Hamlet for Two Voices” y “Aritmética”), mientras que las otras cuatro se ubican en el lado B (“Three Spanish Pieces”, “Poema”, “First Spanish Lesson” y “45 revoluciones por minuto”).¹⁰

El casete abre con la obra de mayor duración, “Hamlet for Two Voices”¹¹ (15’36”), que es casi diez veces más lar-

¹⁰ Una síntesis de las piezas aquí comentadas, además de otras como “Three Spanish Pieces” o “First Spanish Lesson”, puede encontrarse en Sebastián Maldonado, *op. cit.*

¹¹ Cabe mencionar que esta pieza sonora comparte con otras en su género el guiño a la obra del dramaturgo inglés, por ejemplo “Orfeo” (2004) del también artista mexicano Antonio Russek. Una particularidad es que Russek no retoma

ga que la pieza más corta, “Poema” (1’57”). Según el orden establecido, esta pieza, siendo la primera, de alguna manera marca el tono, en tanto sugiere una estrategia que predispone a un tipo de escucha, el cual hasta cierto punto se proyecta al resto de los audios.¹² Desde su título, anuncia una especie de revisitación o adaptación del clásico drama *Hamlet*, de William Shakespeare.¹³ Además, se distingue por ser la única obra en la que Carrión es acompañado de otra intérprete: Martha Hawley.¹⁴ Durante los más de quince minutos que dura esta grabación, se enun-

tal cual la obra de Shakespeare sino la reinterpretación “Ofelia y las palabras”, del compositor, poeta y artista visual austriaco Gerhard Rühm. En esta pieza, el artista mexicano “realiza un montaje con una voz guía a la que escuchamos pronunciar sustantivos y verbos que se yuxtaponen a una narración. Poco a poco comienza a introducirse también la música electroacústica que, por un momento, se convierte en el protagonista de la obra pero que paulatinamente confluye con otra secuencia de voces” (Érika Carmen López Pérez, “El radioarte y el arte sonoro, hacia una experiencia estética”, pp. 5-6). Por lo tanto, se crea una resonancia o tradición dentro del arte sonoro y una dinámica intertextual similar a la de Carrión. La pieza de Russek puede consultarse en: *Voces, experimentación y radioarte en México*, pp. 5-6, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/381>>.

¹² Si se tratara de un álbum conceptual, la primera pista normalmente tiene un papel clave en el discurso. También en grabaciones de obras orquestales la primera pieza suele preludiar y en ese sentido ofrecer claves sobre lo que se escuchará después.

¹³ Si se revisa el archivo de Carrión, se verá que *Hamlet* fue una obra frecuentemente aludida y revisitada en su trabajo. Un ejemplo se ve en su serie “Stamped Texts”, donde en una de sus fichas lleva escrito el nombre de Hamlet seguido de una interrogación (véase imagen en: Martha Hellion, *op. cit.*, p. 29), o los performances realizados con el título “To be or not to be” (1976), en los que acompañaba la lectura del famoso soliloquio de Hamlet arrojando una pequeña pelota al piso cada vez que enunciaba una palabra (véase imagen en Guy Schraenen (ed.), *op. cit.*, p. 147).

¹⁴ Martha Hawley, a quien ya se mencionó antes en este texto a propósito de su escrito sobre las prácticas sonoras de Carrión (Martha Hawley, *op. cit.*), es una artista, escritora y periodista de nacionalidad norteamericano-holandesa, que fue amiga y colaboradora cercana de Carrión en varios de sus proyectos.

cian, en forma alternada, los nombres de los personajes que tienen un parlamento en la obra teatral, lo que puede imaginarse de la siguiente manera (se añaden entre paréntesis las iniciales del apellido de Hawley y de Carrión, respectivamente):

Bernardo (H)
Francisco (C)
Horatio (H)
Marcellus (C)
Franciso (M)
Marcellus (C) (0:07-0:12).

Podemos ver que, aun cuando siguen literalmente la secuencia de los personajes del drama, la lectura omite el contenido real del parlamento.¹⁵ Por lo tanto, podría decirse que esta recreación constituye, y a la vez no, la obra shakespereana: lo hace, en cuanto a recrear fielmente esta dimensión de las acotaciones que corresponden, una a una, a quien toma de la palabra en escena; y la niegan, en tanto que no se presentan los parlamentos que integran y dan sentido a la trama.¹⁶ Con este ejercicio de lectura en voz alta Carrión muestra que aun en su estructura más elemental, es posible reconocer el drama de Shakespeare. Esto no sólo a partir del título (un paratexto que

¹⁵ En el *flyer* preparado para una de sus presentaciones en vivo en el Festival de Inverno UNICAP se reproduce como fondo una de las páginas con las listas de nombres del drama (véase imagen en Guy Schraenen (ed.), *op. cit.*, p. 137).

¹⁶ El procedimiento de cierta manera sigue la técnica empleada en el tercer libro de Carrión, *Arguments*, de 1973, el cual consta de "86 páginas impresas en *offset* que no incluyen más que la sucesión de nombres de cinco personajes en forma de una conversación que el lector debe *imaginar* o *crear* y que está mediada únicamente por la conjunción 'y' escrita con la grafía del inglés '&'" (Cynthia García Leyva, *op. cit.*, p. 69).

por cierto informa a la escucha, sin formar propiamente parte del acto de lectura de las voces), sino también de la entrada de protagonistas inconfundibles, empezando por Hamlet.

Respecto a la articulación vocal de la pieza, ésta se presenta en un tono llano, que apunta a una lectura impersonal, poco emotiva, que da la impresión de que, a pesar de la alternancia sistemática de las voces, no hay un verdadero diálogo ni una intención de representar a los personajes. Lo que se aprecia es un mecánico turnarse la palabra, en una especie de ágil pimponeo. Lo admirable de la pieza es que, de principio a fin, abarca la obra íntegra del dramaturgo inglés, recitando concentrada y disciplinadamente, sin excepción, todos los nombres de los personajes que intervienen en ella. Como bien observa Rodolfo Sousa Ortega, hay momentos en los que las voces de la obra dicen sólo un personaje, como “King” u “Ophelia”, pero en otros una voz enuncia dos nombres al mismo tiempo, como “Cornelius and Voltimand” o “Rosenkranz and Guildenstern”. Según Sousa Ortega, dicha irregularidad se entiende como indicación de que ambos personajes hablan al unísono.¹⁷

Queda claro que el interés de esta pieza es recrear la estructura de la obra teatral, a partir del mecanismo de elisión del texto y de su sustitución por los nombres como aquello que normalmente no se lee en voz alta. A propósito de esto, cabe recordar lo que el propio Carrión afirma en su tesis de maestría para la Universidad de Leeds, titulada *Judas' Kiss and Shakespeare's Henry VIII*:

¹⁷ Rodolfo Sousa Ortega, “Hamlet for Two Voices’ de Ulises Carrión”, p. 46, en: <<https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2750>>.

Una obra teatral es una estructura. Los elementos de esta estructura son los discursos y acciones que pronuncian e interpretan “es decir, nos transmiten” los personajes, que en sí también constituyen elementos de la estructura. La estructura tiene un significado que podemos descubrir al agrupar los diversos elementos: discursos, acciones y personajes. ¿Cómo se establecen los significados de los elementos? Observando de qué modo se entrelazan. Los personajes no son lo que dicen que son. Los personajes son lo que su función dentro de la estructura de la obra nos dice que son.¹⁸

Es importante remarcar aquí que los personajes en la pieza de Carrión no están asignados por voces ni por género, sino que el performance está compuesto con una estructura similar a la de un patrón sonoro derivado de la técnica del *call-response*.¹⁹ A diferencia de casos como el del “Poema”, que abordaremos más adelante, en el que la voz “aun centrada en el plano técnico-estructural” modula y matiza ligeramente las palabras y da espacio a intenciones semánticas a través de una consideración de los silencios, el performance de esta pieza a dos voces demanda centrarse en la alternancia, sin variar la modulación ni el tiempo o intervalo en el que se suceden los nombres. Siguiendo su lógica, podemos intuir que el enfoque de la obra no está en el orden que los personajes tienen en sus apariciones en la obra. No se trata de encontrar el plano estructural sólo en términos de una sucesión de persona-

¹⁸ Ulises Carrión citado en *ibid.*, p. 47.

¹⁹ *Call-response* en música se refiere a una dupla de frases o unidades musicales diferentes, interpretadas cada una por un músico o cantante distinto, que en su secuencia apunta a una relación de apelación en el primer caso, y reacción o respuesta a dicha apelación en el segundo. Este tipo de técnica se emplea a menudo en géneros vocales como el *gospel*.

jes, sino en los de una sucesión de situaciones de enunciación. Es por ello que el hecho de que esta pieza haya sido ejecutada a manera de grabación sonora resulta particularmente simbólico.²⁰ Dado lo anterior, podría incluso argumentarse que parte del desplazamiento estructural de la obra está en subvertir la idea del libro impreso convencional, una propuesta que fue fundamental en la obra artística de Carrión. Una razón de esto la ofrece él mismo cuando afirma en su texto “Acerca de la crítica”:

Sabía por propia experiencia que el contenido de un libro “el lenguaje” es engañoso y puede ser aburrido.

Era entonces necesario, concluí, terminar con los libros. Pero esto, en bien de la coherencia, tenía que hacerse por medio de libros. [¿acaso aquí podríamos añadir “o por medio de otros soportes de inscripción?”]

Mi propósito fue crear libros que fueran tan intensos en el uso del espacio y tiempo disponibles que todos los demás libros parecieran creaciones superficiales y sin sentido.

De arranque, los libros tenían que liberarse a sí mismos de la literatura.²¹

El proceso por el cual Carrión libera el guion de *Hamlet* “entendido como libro” de la literatura, comienza, en ese otro soporte de inscripción sonora, en el momento en que se cambia el punto focal de acercamiento a la tragedia de Shakespeare, y se eliminan los diálogos. De este modo desaparece la puesta en escena, pero en sustitución

²⁰ El registrar este acto oral diferencia la pieza de muchos otros performances de Carrión que estaban concebidos para ser efímeros, pues estaban pensados para el momento. De éstos sólo quedan registros fotográficos y testimonios.

²¹ Ulises Carrión, “Acerca de la crítica”, en: *El arte nuevo de hacer libros*, pp. 114-115.

aparece una lectura simbólica, por lo que en el guion los nombres representan la escena, activando así una escucha llena de potencia interpretativa. Al seguir esta nueva propuesta de lectura, se revelan cualidades de la obra que antes pasaban desapercibidas por ser componentes que generalmente se consideran periféricos.

Más allá de lo anterior, si bien en un principio la pieza produce una especie de extrañamiento, lo que pudiera parecer un mecanismo de repetición y variación relativamente monótono y tedioso a lo largo de quince minutos de escucha, también puede experimentarse como un flujo sonoro al que llegamos a entregarnos como oyentes, siendo capaces de percibir su corriente y sus variaciones. Desde esta perspectiva de atención de escucha, los nombres poco a poco comienzan a vaciarse de sentido, para que la sonoridad de los mismos quede como la protagonista de la pieza. En este sentido cabe la interpretación de esa parte del título correspondiente a “for two voices” como guiño a una obra musical, como aquellas que también advierten en su título el tipo de instrumento al que se destina la obra.

En suma, y poniendo la grabación de vuelta en el contexto de la antología sonora, podrá confirmarse que, al igual que otras piezas que la integran, y pese a sus diferencias en duración y temática, comparte con éstas una misma búsqueda artística: la preocupación por encontrar el eje estructural de un discurso determinado (sea poético, dramático o musical), para ponerlo en evidencia y des-articularlo, a menudo mediante la palabra misma.²² Esta

²² Cinthya García Leyva, *op. cit.*, p. 64, observa que otra técnica empleada por Carrión es la borradora, la cual consiste en conservar signos residuales en la obra que indiquen que los vacíos y espacios en blanco no se tratan de meras omisiones.

técnica se puede encontrar en otras obras de Carrión presentadas en distintos medios, pues poner al descubierto las estructuras subyacentes de los diferentes lenguajes artísticos (y no artísticos) fue uno de sus principales objetivos a lo largo de su carrera. Como Carrión le comentó a Octavio Paz en una carta del 22 de octubre de 1972: “[L]as estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación”.²³ Esta forma de poner las estructuras en movimiento para transmitir mensajes infinitos es un principio empleado en sus poemarios *Sonnet(s)* (1972) y *Poesías* (1972). Volviendo así por un momento a la dimensión escrita, vemos que Carrión en *Sonnet(s)* reescribe estructuralmente, de cuarenta y cuatro maneras distintas, el soneto xxvii “Heart’s compass”, del poeta, traductor y pintor angloitaliano Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), aparecido en una publicación del año 1881 con el título *The Sonnets*. Las modificaciones que el artista mexicano realiza al título juegan con esa alusión intertextual, al tiempo que sugieren que se trata de un solo “*Sonnet*”, en sus múltiples variaciones y reappropriaciones posibles: “(s)”. Y ello sin alterar el plano textual del cuerpo del poema, salvo en algunos casos, como “Vowel sonnet”, en el cual sólo se conservan las vocales del soneto. Al eliminar el artículo *The* y agregar en su lugar el paréntesis para indicar el plural, su propuesta cambia diametralmente, permitiéndole liberar el texto y ponerlo en movimiento,

Así, los elementos residuales indican “un proceso previo, el de la borradura, y caracteriza a la página como parte y no como todo”.

²³ Uises Carrión, citado en Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza*, pp. 41-42.

subvirtiendo con ello el mensaje mediante alteraciones de la forma, aun cuando éstas pudieran parecer menores. Veamos como ejemplo la primera propuesta con algunas de sus variaciones que presenta en su poemario *Sonnet(s)*:

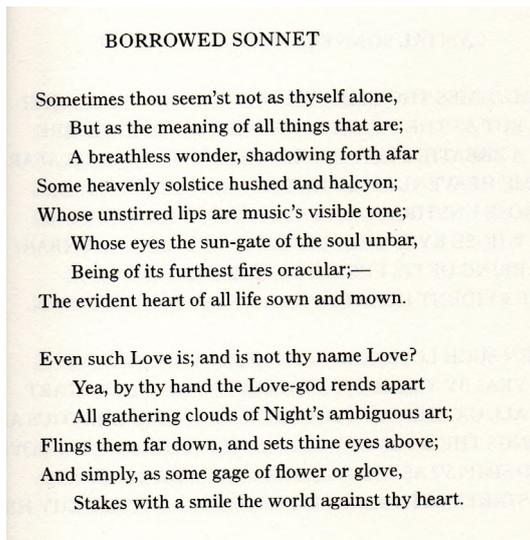


Imagen 1

Primer soneto de la serie *Sonnet(s)*.

Fuente: Ulises Carrión, *Sonnet(s)*, s. p.

En este texto (imagen 1) se conserva íntegro el cuerpo del soneto de Rossetti, transcrito línea por línea, salvo por el título verso, que se transforma en “BORROWED SONNET”. Carrión desafía con esta reapropiación la idea de autoría y con ella la de plagio, introduciendo la noción de “préstamo” (*borrowed*), la cual no sólo justifica el acto de copia literal, sino también le da un claro toque humorístico.²⁴

²⁴ En una reproducción de un programa de exposición realizada en Ámsterdam en 1979 por Void Distributors, Carrión ofrece una interesante variante de es-

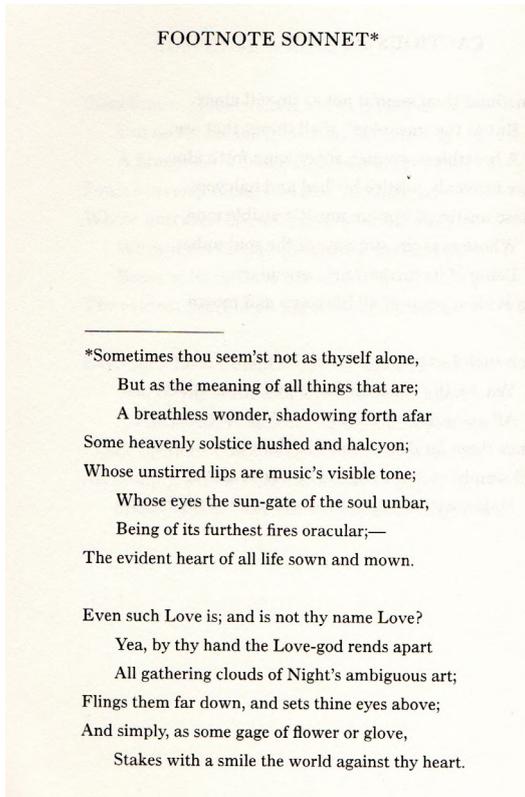


Imagen 2

Décimo soneto de la serie *Sonnet(s)*.

Fuente: Ulises Carrión, *Sonnet(s)*, s. p.

El guiño de sustituir o modificar aquí únicamente el título se vuelve la fundamental para entender las variantes que le siguen, pues ahí se cifra además la clave de lec-

tas prácticas de reapropiación, al presentarse con lo que llama "Anonymous Quotations". Si bien aquí sí se refiere al acto de citar como legitimación de una autoría ajena, no deja de haber humor al declarar que éstas citas son anónimas (cf. imagen en: Guy Schraenen (ed.), *op. cit.*, p.181).

tura sugerida de las subsecuentes puestas en la página. Por ejemplo, en el caso del “FOOTNOTE SONNET”, que de nuevo transcribe el poema de Rossetti línea por línea, el detalle estriba en que todo el cuerpo del poema pasa a ocupar el espacio de una nota al pie de página, cuyo llamado aparece indicado al final del título (imagen 2).

Sin duda se trata de un cambio sutil, pero suficientemente significativo para cuestionar el texto no sólo a partir de su ubicación en la página, sino también del valor que adquiere en su lectura. En este caso, de manera evidente, el cuerpo del texto está ausente, por el amplio espacio en blanco que aparece al centro, mientras que la nota pareciera funcionar como explicación o sustitución de la ausencia, en una categoría o nivel discursivo que literalmente figura como marginal. También ocurren en esta serie inversiones, como colocar el título al pie del poema, poniendo así en crisis su función convencional de presentación y de dominancia, para que adopte más el papel de indicación (en este caso de un “UNTITLED SONNET”); o bien, al disponer el texto entero, incluyendo su título, de forma vertical, indicando en éste que se trata de un “VERTICAL SONNET” (imagen 3).

Al referirse a los *Sonnet(s)*, Amaranth Borsuk atinadamente compara estas variaciones que realiza Carrión sobre un texto con los ejercicios de quien podría considerarse un precursor en este tipo de prácticas: Raymond Queneau, con sus *Exercices de Style*, fechado en 1947.²⁵ Cabe señalar que estas formas de cuestionar el soporte y su legibilidad mediante la sustitución o elisión de partes o elementos del texto para resaltar otros, eran comu-

²⁵ Amaranth Borsuk, *The Book*, p. 142.

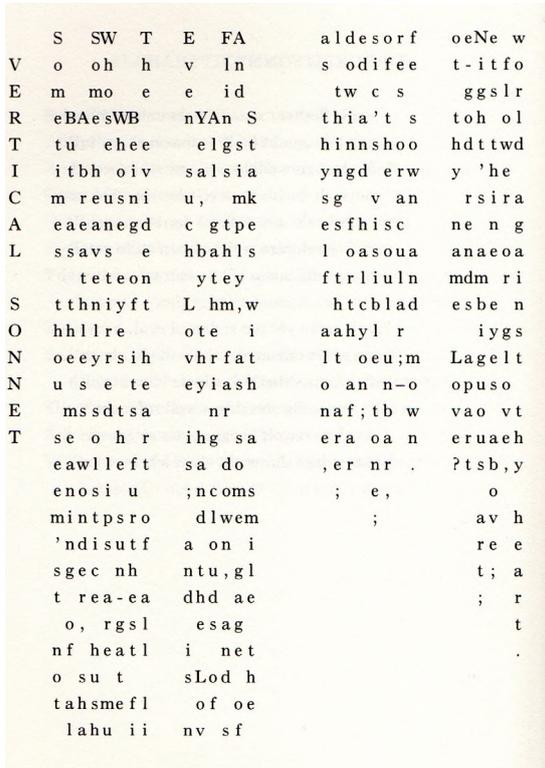


Imagen 3

Soneto número treinta y cuatro de la serie *Sonnet(s)*.

Fuente: Ulises Carrión, *Sonnet(s)*, s. p.

nes entre artistas de las postvanguardias, como demuestra Liz Kotz en su elocuente estudio *Words to be Looked At. Language in 1960s Art*.²⁶ Si bien para el presente acerca-

²⁶ Véase la imagen que reproduce un texto de letra por línea perteneciente a *Transference/ Roger's Thesaurus* (1969) de Vito Acconci en Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, p. 159. Otro ejemplo de reapropiación textual y ciframiento dentro de una lectura tanto horizontal como vertical del texto es el de John Cage con sus "Mesostics". Véase el caso de los John Cage, *64 Mesostics Re Merce Cunningham*.

miento no interesan tanto las ocurrencias diversas de la puesta en página por sí mismas, algunas de ellas pueden ser relevantes o al menos de interés al momento de pensarlas como parte de una lectura en voz alta, y la página como una forma de archivo. Por ejemplo, en otra de sus compilaciones, *Poesías*, publicada inicialmente en 1972, y luego en 2007, en versión facsimilar por el Taller Ditoria, se toman poemas de autores clásicos “Juan de la Encina, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Fray Íñigo de Mendoza o Juan Boscán, entre otros” como base para las variaciones, ya sea sobre ritmo, rima, puntuación, estribillos, etc. El libro empieza planteando precisamente las variaciones rítmicas en el caso de “Montesina era la Garça” de Juan de la Encina, sobre el que se hacen reinterpretaciones gráficas enfocadas en la sonoridad prosódica (imagen 4):

<p>MODELO:</p> <p>"Montesina era la garça..." de Juan del Encina</p> <p>Montesina era la garça y de muy alto volar: no hay quien la pueda tomar.</p> <p>Mi cuidadoso pensamiento ha seguido su guarida, mas quanto más es seguida tiene más defendimiento; de seguirla soy contento por de su vista gozar: no hay quien la pueda tomar.</p>	<p>1</p> <p>Tatatá tatatatá ta tatatá tatatatá tatá tatatá tatá</p> <p>Tatatá tatatatá ta tatatá tatatatá ta tatatatá tatatá ta tatatá tatatatá ta tatatá tatatatá ta tatatatá tatatá tatá tatatá tatá</p>	<p>3</p> <p>Tatatatatatatata tatatatatatata (ta) táta táta táta tá (ta)</p> <p>Tatatatatatatata tatatatatatata tatá tatá tatá tatá tatatatatatata tatatatatatata tatá tatá tatá ta (tá) táta táta táta tá (ta)</p>
--	---	---

Imagen 4

“Modelo” y primeros dos ejemplos
de una serie de seis, titulada “Ritmos”.

Fuente: Ulises Carrión, *Poesías*, s. p.

En esta reinterpretación, Carrión aprovecha la transliteración del patrón rítmico de los versos, incluyendo la acentuación de las palabras. Esta traducción sonora del poema “a manera de un solfeo” resignifica así únicamente su forma percutiva, concretada en la sílaba “ta”, ya sea con acento o sin él. A pesar de que el método sustitutivo utilizado sea similar al que emplea en el soneto de Rossetti, aquí el centro estructural sobre el que varía es el sonido. Como observa Sofía Carrillo Herrerías, en la primera variación Carrión “traduce del modelo la sonoridad de cada verso en un esquema de cadenas que representan sílabas acentuadas y no acentuadas a manera de ‘tatatás’”, pero conforme avanzan las variaciones, “el esquema inicial se desvanece”.²⁷ Al estar dispuesta de manera gráfica y, si se quiere, en onomatopeyas percutivas, esta serie ya representa una aproximación a la performatividad del lenguaje sonoro, además de una búsqueda de las estructuras correspondientes que esto conlleva. La crítica confirma esto al explicar que

la sonoridad, el ritmo, los silencios, son interpretados por onomatopeyas que desfasan la lectura hacia una temporalidad distinta [...] La repetición termina por silenciar al modelo y a la palabra, dejando solo acentos inconexos que forman una estructura visual de “ta tás” sobre una hoja en blanco. Traslada el ritmo de la escritura al ritmo de la lectura.²⁸

Por su parte, en el libro *Montones de metáforas*, Carrión condensa sus ideas sobre la relación de onomatopeya,

²⁷ Magdalena Sofía Carrillo Herrerías, *Poesías de Ulises Carrión. La poesía concreta como referencia*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

nombre y sonido, con las siguientes definiciones: “Onomatopeya: el nombre de un sonido es el sonido mismo / Nombres: Sonidos que no son el sonido mismo sino el nombre de ese sonido”.²⁹ Más allá de lo que estas explicaciones indican en un plano “micro” (en cuanto a la relación entre el sonido de una palabra y su significante), desde una perspectiva “marco” (de la composición poética en conjunto) es evidente que el creador también considera el sonido como proveedor de una estructura en sí, que puede ser explorada de manera independiente. Y así lo demuestra en las variaciones rítmicas que derivan del poema de Juan de la Encina.

En los casos antes citados se puede notar que las intenciones de esta reapropiación no son (al menos no sólo), como ya se dijo, poner en crisis la idea de autoría ni sugerir formas plagio, sino entenderla como otra forma de activar el texto, mediante la reescritura, la variación e incluso la traducción de la forma misma, la cual se opone pero también incide en el contenido. De ahí que el propio contenido léxico-semántico de los poemas no sea el motivo central en estas propuestas, frente a la importancia que se da a la performatividad de la escritura y su “puesta en página”, esto es, disposición del poema sobre este soporte escrito. Más allá del factor sonoro, el proceso entre el último ejemplo mencionado y el utilizado en *Sonnet(s)*, converge en dos aspectos principales: la preocupación sobre la estructura y el uso del lenguaje que sigue siendo el

²⁹ La idea de la onomatopeya es explorada por Carrión en otras obras sobre el lenguaje como “The Orchestra”, donde a nueve instrumentos musicales asigna un sonido representado con una sílaba repetida dos veces. Véase imagen en: Guy Schraenen (ed.), *op. cit.*, p. 144 y Ulises Carrión, *Montones de metáforas*, p. 64.

escrito. Pues a pesar de realizar en el segundo caso experimentos con los sonidos, éstos se transmiten mediante símbolos gráficos, de palabras o de transcripciones de unidades fonéticas, que nos apelan desde la materialidad impresa.

Tomando en cuenta los métodos anteriormente analizados, se podría decir que la pieza sonora que más se asemeja a estas técnicas y temas en *The Poet's Tongue* es "Poema", en el sentido de que también busca evidenciar una estructura. Sin embargo, en contraste con los ejemplos presentados de *Sonnet(s)* o de *Poesías*, aquí no se revela el texto original del que parte Carrión para esta grabación. La conversión del contenido semántico pasa directo a un plano estructural, en el que los componentes del poema son leídos en voz alta a manera de un censo o una instrucción. Las unidades que lo constituyen se resumen en seis sustantivos comunes: poema, título, texto, estrofa, verso y palabra. Cada uno de ellos corresponde a una categoría conceptual "en general asociada a lo literario, en concreto al género poético", que funciona como unidad estructurante, más que como unidad lingüístico-gramatical. El recorrido al que nos invita la escucha se plantea por agrupaciones, que van de lo general a lo particular, en un minucioso y sistemático recuento, como si se tratara de un inventario.³⁰ En la documentación de archivo a la

³⁰ Entre los poemas inventario que realizó el propio Carrión con carácter conceptual puede mencionarse también "Table", que incluye una tabla de multiplicar del 2, elaborada por frases de cinco elementos, cuyas palabras son recortadas verticalmente. Se muestra la coincidencia en las primeras dos tiras, correspondientes a "two", "times", al igual que en el signo de equivalencia "is", mientras que la tira tres se destina a los números del 1 al 10. Llama la atención la quinta tira, con el resultado de la ecuación erróneo, dando a entender que es más importante el pa-

que se tiene acceso no consta ni el texto ni la fuente ni su reelaboración escrita, por lo que nos permitimos ofrecer una trascripción en la que consta el orden de esas jerarquías y recurrencias de elementos. En esta transcripción se emplean sangrías y signos de puntuación, que permiten entender las pausas y los énfasis percibidos en la voz en ciertas palabras. Básicamente se identifican dos tipos de enunciación: la que anuncia los contenidos de una unidad, que es más enfática, donde además se aprecia que el volumen sube ligeramente, tras lo cual hay un silencio más amplio (identificado aquí por el doble punto), y la que enlista de forma atributiva los elementos de igual jerarquía que integran dicha unidad, con un mismo volumen y un silencio más breve entre las palabras (marcado con el empleo de comas):

Poema: título, texto

título: palabra, palabra, palabra

texto: estrofa, estrofa, estrofa

estrofa: verso, verso, verso, verso (x 3)

verso: palabra, palabra, palabra, palabra

verso: palabra, palabra, palabra, palabra, palabra } (x3)

verso: palabra, palabra, palabra, palabra

verso: palabra, palabra, palabra, palabra, palabra }

Como puede apreciarse, Carrión desmiembra el poema por niveles abstractos y conceptuales. Al hacerlo, genera un nuevo ritmo sonoro que sin embargo no corresponde a la rítmica poética en un sentido tradicional (por sílabas

trón y el ritmo que el resultado. Con la idea de poemas-inventario también pueden recordarse propuestas como la de Dan Graham con su "Poem" (1966) (cf. Liz Kotz, *op. cit.*, p. 137).

y acentos derivados del contenido lingüístico del poema, como vimos en el caso de las variaciones de *De la Encina*), sino que refiere al cuerpo textual derivado de las arriba mencionadas unidades, categorías y niveles.

Esta abstracción taxonómica, que es clave de la pieza, sólo comienza a quedar clara en la escucha a medida que se va entendiendo la organización de las recurrencias y alternancias, y posiblemente no resulta tan evidente en una primera impresión de escucha, como ocurre cuando se ve escrita. La experiencia de escucha, en cambio, incorpora la secuenciación mecánica y de nuevo despersonalizada de la voz (como en “*Hamlet for Two Voices*”), sin modulación ni mediación de una emoción, participando de este trance sonoro, aunque de duración mucho menor que en el caso del “*Hamlet for Two Voices*”. El aparente desgaste a causa de la iteración permite resignificar las palabras desde su impresión meramente sonora. Quizá este efecto es al que él mismo se refería cuando afirmaba que, a fuerza de repetición, las palabras dejan de ser “sonidos que no son el sonido mismo sino el nombre de ese sonido”.³¹

Pasemos ahora a la tercera y última obra a analizar, “45 revoluciones por minuto” (3’50”), que se distingue de las dos anteriores por integrar un referente distinto al literario (dramático o poético). Aquí se trata del discurso musical. Se dijo previamente que “*Hamlet for Two Voices*” es la única grabación de *The Poet’s Tongue* en la que participan dos voces, pero esto hay que matizarlo a la luz de la pieza que ahora abordamos, en la que también se escuchan dos voces “y, como en “*Hamlet for Two Voices*”, una femenina y otra masculina. Sólo que en este caso la

³¹ Ulises Carrión, *Montones de metáforas*, p. 64.

primera se presenta en un género y registro diferentes, en tanto “canta” y es la reproducción de una grabación previa, mientras que la segunda “habla” y se da en el presente del registro. Así, la pieza se encuentra desdobra en dos planos sonoros que ocurren simultáneamente: por un lado se escucha “Me muero por estar contigo”,³² un bolero sobre amor no correspondido, en voz de la cantante argentina Silvana Di Lorenzo, con acompañamiento musical, y por el otro se oye la voz de Carrión enumerando las vueltas que da el disco de vinilo mientras se está reproduciendo, con la siguiente fórmula: “Una revolución, dos revoluciones, tres revoluciones, cuatro revoluciones”, hasta llegar a “ciento sesenta y siete revoluciones”, momento en el que se da fin al registro con un *fade out*. La verbalización de dicha enumeración, que ocupa el primer plano, de nuevo parece mecánica, taxonómica y poco emotiva, concentrada ante todo en mantener la cuenta y sin dejarse distraer ni conmover ni por un momento por la apasionada interpretación del bolero. Esto se complejiza a medida que aumentan los números y por ende la extensión de las palabras para enunciarlos, lo cual presenta un reto adicional para la voz: el de conservar la misma velocidad enumerativa, correspondiente a la rotación del disco. De ahí que se perciba un aceleramiento gradual que a su vez da la impresión de desdoblamiento de un trabalenguas, todo ello sin que esta voz cambie de tono ni de ánimo en la enunciación. Este plano racional y taxonómico contrasta, como ya

³² La canción, compuesta por Pedro Villar se lanzó por primera vez en 1973 interpretada por Silvana Di Lorenzo. Desde entonces ha sido reinterpretada por otros cantantes como Sophy (1973), Fausto Rey (1973), María Sorté (1995) y Lucero (2017).

se dio a entender, con el plano emotivo en el que se desarrolla la voz femenina al entonar y encarnar la lírica, la cual siempre se mantiene como “música de fondo”.³³

No menos sistemático ni consecuente que como sucede en otras piezas, como en “Hamlet for Two Voices”, en la que se lleva a cabo el procedimiento de enumeración de personajes de principio a fin del drama shakespereano, aquí también escuchamos a un Carrión que se empeña en consignar la cifra total de movimientos del disco en torno a su propio eje, durante todo el tiempo que abarca la canción.³⁴ Así, en esta pieza el artista decididamente pasa por alto la emotividad, enfocándose en la materialidad que permite la reproducción de la canción, en un esfuerzo casi deshumanizante. Sin embargo, este *track* parece distinguirse de los otros dos ejemplos sonoros abordados, porque la reinterpretación no surge de las palabras escritas de una obra anterior, sino de la materialidad del objeto sonoro que permite la conservación y reproducción del audio, esto es, el dispositivo mismo del disco. No obstante, a nivel de una materialidad estructural se confirman algunas similitudes de procedimiento, pues de la misma manera que las palabras eran despoja-

³³ Como se mencionó, el tono de voz de Carrión contrasta con la emotiva y dolorosa letra de la canción, que contiene versos como los siguientes: “¿Por qué no quieres creer que te amo?/ En mi vida no hay otro amor [...] Me muero por estar contigo,/ Me muero por volverte a ver/ Me muero por besar tu boca [...] ¿Por qué quieres hacerme daño? ¿Por qué me haces sufrir así?” (Pedro Villar, “Me muero por estar contigo”, en: <<https://www.letradcancion.com/2016/12/me-muero-por-estar-contigo-silvana-di.html>>).

³⁴ Como complemento de este análisis, que presenta otros elementos dignos de mención, remito a otro texto en el que he abordado la pieza, en el cual sintetizo los hallazgos de la escucha colectiva realizada en el contexto de una de las actividades de Poética Sonora Mx (cf. Sebastián Maldonado, *op. cit.*, p. 11).

das de significado en los ejemplos anteriores, “45 revoluciones por minuto” toma la música como accesorio o pretexto, haciendo pasar la propia enunciación lírica a un segundo plano, para poner de relieve ese otro presente o realidad factual, en este caso técnico-mecánica y estructural, sujeta a las vueltas que una aguja da por los surcos de un vinilo. Esto se confirma en el hecho de que, aunque se reproduce un bolero específico y popularmente conocido, el nombre que da título a la pieza no hace alusión a él (bien podría tratarse de otra canción en la que se intenta este mismo levantamiento de rotaciones).³⁵ El efecto, sin embargo, es doblemente potente, porque si bien permite desde la escucha un reconocimiento no sólo de este “clásico” dentro de la cultura popular musical, sino también de la voz de quien lo interpreta (considerando aquí que se apela a un auditorio familiarizado con el género, la época y sus intérpretes emblemáticos), generando con ello una evocación semántica altamente sentimental, Carrión, de manera deliberada lo pone en contraste con una conciencia tecnológica del dispositivo, que al final es el que activa la voz del registro y con ello la experiencia y memoria sonora. La mera enunciación de las vueltas que va dando el vinilo es un recordatorio de que detrás de los sonidos existe un dispositivo que responde a un sistema y por ende a una estructura y gramática propias que permiten su emisión. Adicionalmente, la clave del título nos advierte que se trata de un disco de formato pequeño, conocido

³⁵ Por otra parte, conociendo la afición manifiesta de Carrión por los boleros, por ejemplo, como productor del programa radiofónico *Tríos y Boleros* en 1983 para la estación holandesa VPRO, no asombra que para esta pieza haya elegido una obra de este género musical.

como “sencillo”, el cual rotaba a cuarenta y cinco veces por minuto y solía albergar como mucho dos éxitos comerciales de la música popular, uno por cada lado. Esto, en contraste con el LP de 33 revoluciones por minuto, que incluía varias piezas en cada una de sus caras. Con el guiño al sencillo y el reconocimiento de la voz de la intérprete, puede incluso saberse qué disco en concreto rotaba en el tornamesa de Carrión. Muy posiblemente fue el editado por RCA, grabado en Argentina e impreso en México en 1973, el cual en su contracara incluía otro conocido bolero, “Qué pasa entre los dos”, y cuya funda mostraba el rostro pensativo o incluso adusto de la cantante, en una foto en blanco y negro con bordes desvanecidos (imagen 5):



Imagen 5

Portada del disco *Me muero por estar contigo*.

Fuente: sitio web La Rocola de Papá.

Se comienza a escuchar, así, más allá del significado histórico asignado a los sonidos, el contenido sónico y fónico.³⁶ Desde la interpretación de la imagen de portada podría incluso explicarse de otra forma el efecto de *fade-out* que realiza Carrión en su pieza. En todo caso, queda nuevamente clara la referencia intertextual e incluso intermedial, la cual nos hace encontrarnos ante una pieza abismada, al tratarse de un “registro del registro”, que pone incluso de manifiesto a convivencia de dos tiempos en un mismo acto sonoro: el de la emisión y registro original, y el de su reproducción y escucha. Asimismo, desde una perspectiva de la arqueología de medios, somos capaces de escuchar también la materialidad de la reproducción, tan característica de la aguja cuando se posa sobre el surco y lo recorre, y observar las vueltas que da “cosa que sería difícil, si no es que imposible lograr con el movimiento mecánico en un casete o un CD”. Por lo tanto, la pregunta deja de ser solamente ¿qué escuchamos?, sino se vuelve también ¿cómo escuchamos? La grabación sonora, entonces, cede su protagonismo a todos los elementos que permiten la escucha desde el disco en vinil. Pero el fenómeno de caja china se extiende a nuestra escucha, al tomar conciencia de que el mismo ejercicio de Carrión sólo llega a nosotros gra-

³⁶ Cf. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, p. 4. Kahn propone que para estudiar, comprender y escuchar los sonidos en la modernidad no es suficiente interpretar el sonido en sí; también hay que comprender los medios por los cuales el sonido es capturado y reproducido: “We need to know where they [the sounds] might touch the ground, momentarily perhaps, even as they dissipate in the air”. Aunque no ahondaré en ella, su perspectiva me parece relevante para este capítulo, porque se enfoca en la importancia de la materialidad sonora, particularmente en los artistas modernistas de la primera mitad del siglo xx.

cias a una grabación en casete,³⁷ o, en su defecto, a su remediación en disco de acetato, o bien por una reproducción digital en red, cuando se activa el archivo desde un repositorio.

Como se puede ver en los tres casos analizados, las piezas de *The Poet's Tongue* son muy diferentes entre sí, e iluminan diversas facetas estructurales del mensaje cuando se traduce a voz y sonido. En cada una de las piezas hay una preocupación distinta por resaltar una cualidad particular de la forma, el género o la materialidad, con sus correspondientes rasgos estructurales. Cabe reflexionar si al momento de elegir ciertas obras de arte previas, con el fin de modificarlas, Carrión no hace una especie reactivación de archivo (y de su memoria literaria y musical a través de ciertas piezas canónicas), además de generar él mismo nuevas variaciones que ahora también forman parte del archivo histórico artístico. ¿De quién o de quiénes son las “lenguas” y voces que escuchamos al reproducir *The Poet's Tongue*, más allá de sí mismas? Esta pregunta es clave, pues trae a colación la importancia de la intertextualidad en relación con la selección y catalogación de archivo en la obra de Ulises Carrión. Dicho tema se tocará en la siguiente sección, a manera de conclusión.

³⁷ El casete no cuenta con revoluciones por minuto, pero sí es una cinta magnética que resguarda sonidos y permite su reproducción.

Whose Tongue? Guiños intertextuales entre Auden / Garrett y Carrión como posibles claves adicionales de lectura/escucha

En esta última parte del ensayo vale la pena volver sobre el título de la propuesta sonora de Ulises Carrión, *The Poet's Tongue*, que parece evocar una antología homónima aparecida décadas atrás, en el contexto de la tradición poética inglesa: *The Poet's Tongue. Anthology of Verse* (1935),³⁸ compilada por el reconocido poeta y ensayista británico W. H. Auden y John Garrett.³⁹ El cruce en específico entre Carrión y Auden no resulta casual si se toma en cuenta el interés que despertó la figura del poeta inglés en esos años entre los lectores mexicanos,⁴⁰ ello sin contar la formación particular que tuvo Carrión al estudiar el posgrado en literatura inglesa en la Universidad de Leeds.

³⁸ Es necesario mencionar que en 1970 (siete años antes que Carrión) Leonard Forster publicó un estudio con un título similar, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, el cual fue editado por la Universidad de Cambridge. En esa obra se pasa revista “de los escritores y obras que fueron patentemente políglotas, desde los poemas bilingües de la Edad Media [...] hasta los experimentales del Dadaísmo” (cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, p. 303). Posiblemente exista en esta coincidencia otra arista a considerar en cuanto al título elegido para la obra sonora del artista mexicano, quien estaba bien familiarizado con el ambiente artístico y académico inglés, según lo que se comentó de su biografía al inicio de este capítulo.

³⁹ Cabe mencionar que Garrett (1902-1966) fue un académico inglés, profesor en la escuela Whitgift, que posteriormente tuvo un cargo en una universidad estatal en Surrey, Raynes Park (cf. Stephanie Burt, “Wake All the Dead!”, en: <<https://www.lrb.co.uk/blog/2010/july/wake-all-the-dead>>).

⁴⁰ En 1977, la *Revista de la Universidad de México* le dedicó casi un número completo publicando, por ejemplo, su ensayo “Las palabras y la palabra”, sus apuntes y notas breves tipo aforismos, así como las semblanzas que de él hicieron Eugenio Montale y Stephen Spender (vol. xxii, núm. 2, octubre, pp. 1-24 y 41-42). El mismo año, Carrión publicó su casete en Europa, donde radicó desde inicios de los

Hasta ahora, la crítica no ha resaltado una conexión evidente entre ambas obras. Sin embargo, esta inconfundible alusión en el título no parece gratuita por parte de Carrión, pues más allá de esta coincidencia, ambas propuestas compilativas comparten un espíritu antiacadémico y contestatario,⁴¹ que buscó subvertir el entendimiento de un cierto género literario. Recordemos que Auden y Garrett mantienen en su antología una actitud crítica hacia la poesía inglesa tradicional, con un afán de explorar las formas orales de hacer poesía y con el propósito de encontrar nuevas maneras de pensar y de hacer arte. En cierta forma, el artista mexicano hace lo mismo con su “antología sonora”. Por ejemplo, en el caso de “Hamlet for Two Voices”, al eliminar la obra de teatro del dramaturgo inglés casi en su totalidad, conservando sólo la acotación en la cual figuran los nombres de los personajes que enuncian los diálogos, misma que sólo funge como texto periférico y auxiliar. Vimos que conservar los nombres es absolutamente clave, ya que en la obra de teatro el nombre es el que indica la entidad enunciativa de cada diálogo. Observamos también que en esta interpretación los papeles se invierten y las palabras que suelen quedarse en el silencio durante una interpretación teatral ahora son leídos en voz alta. Con ello, en cierto sentido, Carrión le da

años setentas, por lo que puede asumirse que conoció la obra de Auden, e incluso esta antología en particular.

⁴¹ Harriet Staff reconoce que esta antología no buscaba recopilar la “alta” poesía perteneciente a los textos académicos e insulares, en los que se lee a gente muerta para aprobar un examen de literatura, sino que subrayaba, según ella, “the multifarious, sometimes ridiculous ongoing enterprise” (Cf. Harriett Staff, “The poet’s tongue”, en: <<https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2010/07/the-poets-tongue>>).

nueva vida a la obra de Shakespeare, pues sitúa esta parte del discurso de un guion en el centro del campo de la performatividad, alejándolo así de la función que ocupa en el plano del libro impreso. Al mismo tiempo, al revitalizar la pieza de esta manera, la subvierte y deja expuesto el papel estructural que cumple cada personaje en la obra. En ese sentido es importante que “Hamlet, for Two Voices” abra *The Poet’s Tongue*, pues en parte vacía también las palabras de su significado semántico en una manera tradicional y resalta su valor sonoro.

Pero volviendo al título de la antología de Auden y Garret, vemos que se pone un claro énfasis en el artilugio de la “lengua” (*tongue*), no sólo como otra manera de referir al lenguaje “y por extensión quizá también a una tradición literaria, en este caso en lengua inglesa”, sino también como un órgano nodal que participa de la articulación verbal, lo cual, para el caso del casete de Carrión, sin duda adquiere un sentido particular, al permitir la realización de la lengua en términos de su performance. Además, en el prólogo de la antología de Auden y Garret resaltan la importancia de la palabra oral como la herramienta más valiosa de la poesía:

Of the many definitions of poetry, the simplest is still the best: “memorable speech”. That is to say, it must move our emotions, or excite our intellect, for only that which is moving or exciting is memorable, and the stimulus is the audible spoken word and cadence, to which in all its power of suggestion and incantation we must surrender, as we do when talking to an intimate friend.⁴²

⁴² W. H. Auden y John Garrett, *The Poet’s Tongue. Anthology of Verse*, p. v.

En esa aseveración podemos trazar un doble punto de cruce con Carrión. Por un lado, enfatiza la importancia de la enunciación oral como un componente fundamental “si no es que central” de la poesía; por otro, cuestiona la manera como se configura y entiende la forma poética en el sentido tradicional.

Asimismo, en su manifiesto “El arte nuevo de hacer libros” Carrión reconoce la existencia de un principio seminal de la poesía adscrito a la palabra oral, muy en la línea de la cita anterior:

La poesía es canto, repiten los poetas.
Pero no la cantan. La escriben.

La poesía es para decirse en voz alta.
Pero no la dicen en voz alta. La escriben.⁴³

Tanto para los británicos como para el mexicano, la palabra oral tiene un rol eminente sobre la palabra escrita, particularmente en términos de su potencial poético-expresivo y creativo. Siguiendo distintos métodos, los tres recurren a la oralidad por la capacidad que posee de transmitir lenguajes paralingüísticos (mediante el ritmo, la entonación, la expresión facial, etc.). Sin embargo, sus perspectivas sobre la oralidad presentan ligeros matices que las diferencian: los primeros identifican sobre todo la multiplicidad de significados en el uso de la palabra oral. Así, la performatividad del habla permite que el mensaje contenido en las palabras no sólo esté ceñido al significado de las mismas; por el contrario, enunciar la palabra en voz alta parece liberarla:

⁴³ Cf. Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, p. 44.

We must, in fact, make exactly the opposite type of mental effort to that we make in grasping other verbal uses, for in the case of the latter the aura of suggestion around every word through which, like the atom radiating lines of force through the whole of space and time, it becomes ultimately a sign of the sum of all possible meanings, must be rigorously suppressed and its meaning confined to a single dictionary one. For this reason, the exposition of a scientific theory is easier to read than to hear. No poetry, on the other hand, which when mastered is not better heard than read is good poetry.⁴⁴

Por ende, lo que sólo aparece de manera teórica en su antología, se vuelve una realidad en Carrión. La cita anterior manifiesta además el carácter contestatario de los británicos “aun dentro de un discurso que pretende ser didáctico y formativo”, no sólo contra la academia, sino contra la manera en la que la poesía se lee y entiende. Carrión también teorizó sobre la importancia de liberar a la palabra, aunque más que trazar una correspondencia explícita entre la oralidad y la liberación de ésta (como hicieron Auden y Garrett), él la practicó, tanto en sus textos con guiños a lo sonoro como en sus performances y sus registros en video y en audio. Esto a pesar de “o precisamente debido a” que su tema central parecía girar en torno a esa “palabra impresa [que] está presa en la materialidad del libro”.⁴⁵ Sin embargo, en *The Poet's Tongue*, Carrión presenta en la poesía oral una nueva propuesta de comprensión literaria y artística.

En todo caso, el artista mexicano retoma de Auden y Garrett un esfuerzo de subvertir la literatura median-

⁴⁴ W. H. Auden y John Garrett, *op. cit.*, p. v.

⁴⁵ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, p. 47.

te el contraste de expresiones orales tradicionales con la literatura más convencional. En la antología editada por los británicos se recopilan canciones populares inglesas. ¿Carrión estaría haciendo una especie de antología también, incorporando de otras maneras esa dimensión popular, como en “45 revoluciones por minuto”? Pero más allá de esta interrogante, el casete de Carrión también ofrece una amplia gama de expresiones orales formuláicas y popularmente aprendidas, que en este caso son reinterpretadas por él con nuevos y creativos fines: hay lecciones de matemáticas que hasta cierto punto asemejan a las que impartiría un profesor de primaria (“Aritmética”); hay juegos de palabras de que evocan aquellos de carácter infantil, en los que se inserta una consonante después de cada vocal en todas las palabras (“Three Spanish Pieces”); hay boleros, poesía en sus formas convencionales; hay teatro popular, y esto por sólo nombrar algunas de las expresiones orales comúnmente conocidas. Al reactivar ciertas piezas desde la oralidad, Carrión no sólo expone las bases estructurales de los mensajes, sino que también crea un archivo de expresiones orales. Además, en la oralidad prevalece el esfuerzo de transición entre formatos y medios. En particular, en las tres piezas que se analizaron, la voz despersonalizada y taxonómica de Carrión podría ser una especie de voz objetiva y paratextual, pues su carácter no parece impostado ni actuado; sólo hay una “actuación” en términos de acto o acción: la de la voz siendo performativa. Al igual que las palabras se reinterpretan y se desdobl原因 sobre el papel en obras como *Sonnet(s)* y *Poesías*, Carrión logra en *The Poet's Tongue* un compendio de expresiones orales en las que se subvierten los conceptos y las estructuras de la performatividad de la

voz y la oralidad misma. A su manera, tanto Auden y Garrett como Carrión generaron, a partir de sus respectivas formas de entender “la lengua del poeta” (*the poet’s tongue*), unas antologías de expresiones artísticas orales. Sin embargo, es importante resaltar lo que logra el artista mexicano en el archivo sonoro, pues parece plasmar en grabaciones aquello que los británicos apenas lograron apuntar y proyectar desde un mero plano conceptual.

No importa que fueran ejercicios formuláicos como trabalenguas o juegos de palabras, lecciones de idiomas, géneros dramáticos, líricos (poemas o aun canciones), lo que hemos visto en este capítulo es que Carrión manifiesta mediante los retos que se plantea en *The Poet’s Tongue* un interés por cuestionar la materialidad de la forma, con todo lo que esto conlleva, como acto crítico a la vez que lúdico y altamente creativo, que para su tiempo es único en su tipo en México. Vimos asimismo que, independientemente del plano conceptual en los ejercicios vocales incluidos en el casete, Carrión sigue un método similar al que ejecuta en sus libros de poemas, y de la misma manera que desarticula las estructuras lingüísticas y literarias para alterar la función de las palabras, da un paso más en este casete para entender estas propuestas desde una dimensión y función sonora. En otras palabras, al cambiar de dispositivo (del soporte en libro al de una grabación en audio) replantea además la idea de archivo, dándole un nuevo sentido.

Los ejercicios realizados por Carrión en torno a lo sonoro, tanto dentro como fuera de la página, evidencian la infinidad de significados que se pueden extraer de los mismos versos, y aun de las mismas palabras y de sus componentes mínimos (los fonemas). Con ello, ofrecen la

posibilidad de mostrar cómo estas sustituciones o transferencias del poema a otro campo u espacio discursivo, reconocible por su disposición formal, también alteran el sentido. Pareciera que, contrariamente a lo que se piensa, no es la forma una mera circunstancia, sino que son las palabras las que se convierten en circunstancia de otros niveles de sentido que se ponen al centro al modificar o alterar el cuerpo material.

Referencias

- AGIUS, Juan (2016). "On Other Books and So Archive (AGIUS)", en: Juan G. Agius y Heriberto Yépez (eds.), *Ulises Carrión archivo electrónico*, en: <<https://ulisescarrióncom.wordpress.com/2016/07/29/on-other-books-and-so-archive-agius/>>. Consultado el 3 de julio del 2022.
- AUDEN, W. H. (1977). "Las palabras y la palabra", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, núm. 2, pp. 1-13.
- AUDEN, W. H. y John Garrett (1962 [1935]). *The Poet's Tongue. Anthology of Verse*. Londres: G. Bell & Sons LTD.
- BORSUK, Amaranth (2018). *The Book*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- BURT, Stephanie (2010). "Wake All the Dead!", *London Review of Books*, en: <<https://www.lrb.co.uk/blog/2010/july/wake-all-the-dead>>. Consultado el 5 de julio del 2022.
- CAGE, John (1971). *64 Mesostics Re Merce Cunningham*. Michigan: Henmar Press.
- CARRILLO Herrerías, Magdalena Sofía (2014). *Poesías de Ulises Carrión. La poesía concreta como referencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

CARRIÓN, Ulises (1977). *The Poet's Tongue*. Bruselas. Guy Schraenen Ed. [Casete].

_____ (1977). *The Poet's Tongue*. Bruselas. Subido a YouTube por šňñīćđəvīl93 en 2020, en: <<https://youtu.be/2BlF-oGL9DtM>>. Consultado el 5 de julio del 2022.

_____ (2007). *Poesías*. México: Taller Ditoria.

_____ (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones/Conaculta-DGP.

_____ (2019). *Montones de metáforas*. México: Malpaís.

_____ (2020). *Sonnet(s)*. Brooklyn, Nueva York: Ugly Duckling Presse.

Di Lorenzo, Silvana (1973). *Me muero por estar contigo*. México: RCA. [Disco sencillo].

GARCÍA Leyva, Cinthya (2012). *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2014). "Estructuras y desvíos. Sobre la obra sonora de Ulises Carrión", *Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades*, en: <<https://laboratoriodeliteraturas.files.wordpress.com/2014/01/c-garccc81a-leyva-enero-2014.pdf>>.

_____ (2016). *De la página del texto al espacio del sonido*, tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2017). "Opinión: Ulises Carrión, hacia la página en blanco", *Código. Arte-Arquitectura-Diseño*, en: <<https://revistacodigo.com/opinion-ulises-carrion-hacia-la-pagina-en-blanco/>>.

GERBER Bicecci, Verónica (2010). *Mudanza*. México: Almadía.

GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

- HAWLEY, Martha (2003). "Jacaranda Ulises Carrión y el sonido", en: Martha Hellion (ed.), *Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Turner.
- HELLION, Martha (ed.) (2003). *Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Turner.
- KAHN, Douglas (2001). *Noise, Water, Meat*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- KOTZ, Liz (2010). *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- LÓPEZ PÉREZ, Érika Carmen (2019): "El radioarte y el arte sonoro, hacia una experiencia estética", pp. 1-11. *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/El-radioarte-y-el-arte-sonoro-hacia-una-experiencia-estetica.docx.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- MALDONADO, Sebastián (2022). "Minuta de las sesiones de escucha en torno a la obra sonora de Ulises Carrión". *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/wp-content/uploads/2023/05/Minuta-de-las-sesiones-de-escucha-en-torno-a-la-obra-sonora-de-Ulises-Carri-on.docx.pdf>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- Me muerdo por estar contigo/qué pasa entre los dos [Imagen], 1973. "Discografía completa de Silvana Di Lorenzo", *La rocola de papá*, en: <<https://larocoladepapa.blogspot.com/2011/09/discografia-de-silvana-di-lorenzo.html>>. Consultado el 4 de julio del 2022.
- MONTALE, Eugenio (1977). "W. H. Auden", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, núm. 2, pp. 41-42.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (2003). "Sonnet XXVII: Heart's Compass", *Collected Poetry and Prose*. Nueva York: Yale University Press.
- SCHRAENEN, Guy (ed.), (2017). *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

- SOUSA Ortega, Rodolfo (2017). “Hamlet for Two Voices’ de Ulises Carrión”. *La Palabra y El Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, vol. 1, núm. 40, pp. 46-48 y 65-66, en: <<https://lapalabayelhombre.uv.mx/index.php/palabra-hombre/article/view/2750>>. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- SPENDER, Stephen (1977). “W. H. Auden: los años de juventud”, trad. Rafael Vargas. *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, núm. 2, pp. 18-26.
- STAFF, Harriett (2010). “The Poet’s Tongue”, *Poetry Foundation*, en: <<https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2010/07/the-poets-tongue>>. Consultado el 5 de julio del 2022.
- VILLAR, Pedro (1973). “Me muero por estar contigo”, *Letra D Canción*, en: <<https://www.letradcancion.com/2016/12/me-muero-por-estar-contigo-silvana-di.html>>. Consultado el 3 de julio del 2022.

Repositorios

Repositorio digital de audio (RDA) de Poética Sonora MX, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda>>. Grabaciones consultadas:

CARRIÓN, Ulises (s. a.). Parte de la colección sonora (*Ready) Media – Poesía sonora conceptual*, Aritmética, Bruselas, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/273>>. Consultado el 5 de julio del 2022.

_____ (s. a.). “Hamlet for Two Voices”. Bruselas, parte de la colección sonora (*Ready) Media – Poesía sonora conceptual*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/274>>. Consultado el 5 de julio del 2022.

_____ (s. a.). “Three Spanish Pieces”. Bruselas, parte de la colección sonora (*Ready) Media – Poesía sonora con-*

ceptual, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/275>>. Consultado el 5 de julio del 2022.

RUSSEK, Antonio (2019). Parte de la colección sonora *Voces, experimentación y radioarte en México*, Orfeo, México, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/381>>. Consultado el 5 de julio del 2022.

REFLEXIONES ACERCA DE DOS ACTIVACIONES SONORAS DE LOS ARCHIVOS DE MAX AUB

Miriam Torres Carrillo

FFyL, UNAM

Como parte de las actividades realizadas de agosto a noviembre de 2019 por la Cátedra Extraordinaria Max Aub Transdisciplina en Arte y Tecnología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a cuyo cargo estaba Cinthya García Leyva, se organizó el ciclo “Revisiones e intervenciones a los archivos de Max Aub en México”.¹ Según indica el texto promocional, este ciclo pretendía conmemorar el trabajo multifacético de Aub (París, 1903-México, 1972) como poeta, dramaturgo, novelista, crítico y gestor, exiliado en México tras la Guerra Civil Española. A su vez, la intención era demostrar que el vínculo con la Cátedra que lleva su nombre está más que justificado, pues en palabras del curador de este ciclo —el también locutor y creador sonoro Emiliano López Rascon—, “Max Aub acogió y aprovechó la tecnología de su

¹ Esta Cátedra fue creada en 2016 para promover las prácticas y el conocimiento en torno a las relaciones entre arte y tecnología. Se trata de una instancia de la Coordinación de Difusión Cultural (Cultura UNAM), hermana de otras catorce cátedras extraordinarias enfocadas en temas de arquitectura, gestión cultural, diseño, música, cine y teatro, literatura, derechos humanos, aspectos de género, entre otros campos humanísticos. Cada una lleva el nombre de una figura importante en su campo. Por ejemplo, Ingmar Bergman para las actividades de cine y teatro, Rosario Castellanos para arte y género; Carlos Fuentes para la literatura hispanoamericana, entre otras (véase <<https://academicacultura.unam.mx/catedras/>>). Entre las actividades que ha privilegiado la Cátedra Max Aub destacan las charlas, seminarios, laboratorio-talleres, ciclos culturales y podcasts. Para conocer más sobre su programación desde 2019 véase <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/>>.

tiempo y en su herencia encontramos generosos ejemplos que invitan a repensar sus obras, a partir de prácticas estéticas contemporáneas y la tecnología actual”.²

El ciclo consistió en cuatro activaciones sonoras y performáticas, que, en este contexto, deben entenderse como reinterpretaciones o revisitaciones, tanto sonoras como de puestas en escena, a saber:

- Un performance sonoro sobre viniles y casetes de la colección “Voz Viva de México” de la UNAM, de la que Aub fue impulsor durante su etapa inicial desde su creación en 1960 (15 de agosto, en la Fonoteca Nacional).
- Una presentación de la obra teatral *El rapto de Europa* (*siempre se puede hacer algo*). *Drama real en tres actos* (1946) de Aub en forma de una “radio-visión” (13 de septiembre, en el Auditorio del Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM).
- Una lectura intermedial de la obra experimental de Aub, *Juego de cartas* (1964), en su doble codificación, tanto epistolar como de una baraja de naipes (27 de octubre, en el Foro del Dinosaurio, Museo Universitario del Chopo, UNAM).
- Y la reproducción del radiodrama *El monólogo del Papa* (1962), con una ambientación electroacústica paralela en vivo (21 de noviembre, en la Sala Julián Carrillo, Radio UNAM).

² Emiliano López Rascón, “Ciclo: Revisiones e intervenciones a los archivos de Max Aub en México”, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/archivos-max-aub/>>.

En algunas de las activaciones sonoras y performáticas se pretendió revisitar y actualizar de distintas maneras el material de archivo, ya sea que éste formara parte de la propia obra de Aub y operara a manera de instrucción, como ocurrió con *Juego de cartas*, o bien que atendiera las grabaciones que Aub respaldó como director de Radio UNAM.³ En este caso se consideraron los registros sonoros de las lecturas de autores consagrados desde la década de los sesentas, dentro de la colección “Voz Viva de México”. Asimismo, es importante señalar que, si bien cada activación tuvo lugar en presentaciones en vivo, éstas fueron grabadas, retransmitidas y/o publicadas por

³ No hay un consenso en cuanto al periodo en que Aub ocupó su cargo en Radio UNAM. El sitio web de la Fundación Max Aub reporta que su nombramiento ocurrió en 1960 y que renunció en 1966. Gibrán Román Canto apunta en cambio que el puesto se le asignó el 6 de marzo de 1961, aunque fue hasta junio de ese año que lo asumió, y lo dejó en 1967. Román Canto también destaca que Aub contribuyó a la consolidación de tres áreas de la emisora: Fonoteca, Discoteca y Grabaciones, e instituyó en que “a excepción de los noticieros, todos los demás programas pasaran a formar parte del acervo de Radio UNAM” (cf. Gibrán Román Canto, “Un relato: Radio Universidad y Max Aub”, en: <<https://www.poresto.net/unicornio/2020/10/18/un-relato-radio-universidad-max-aub-217890.html>>). A su vez, diversas fuentes lo reconocen como una figura clave en el desarrollo de Voz Viva de México (cf. Susana González Aktories, “Aproximación a la colección “Voz Viva” de la UNAM”, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/aproximacion-a-la-coleccion-voz-viva-de-la-unam/>>). En una de las cápsulas de la serie “Max Aub, el hombre de todos los tiempos”, producida por Radio UNAM, se menciona que las gestiones oficiales para conformar la colección se realizaron en 1959 y 1960 (el primer disco dedicado a obras Alfonso Reyes se editó en 1960), aunque ya desde 1956 se habían hecho grabaciones con ese propósito. Lo que queda claro es que durante la gestión de Aub la producción de discos de “Voz Viva” creció significativamente y él propuso la creación de sub-series, entre ellas una enfocada en literatura mexicana “basada en la obra de autores muertos”, en: <<https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/9919>>. Aunado a esto, llama la atención que en el recuento biográfico de la Fundación Max Aub sólo se señala la edición de su lectura de “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” en 1971, pero no se alude a un papel más central en la creación y auge de la colección.

Radio UNAM en su barra de programación, o bien en su sitio web.⁴ Esto tuvo una doble función y beneficio: por un lado, reforzar el eje sonoro que se le dio al ciclo alrededor del archivo; por otro lado, ampliar el archivo mismo del autor.

De las cuatro actividades realizadas durante el ciclo mencionado, en este ensayo se abordan solamente dos, por el interés de observar de qué manera se dieron las activaciones sonoras y cómo esto influyó o amplió la idea de archivo, tanto el de la obra personal de Aub, como el archivo de lecturas, en particular en las series literarias en voz alta de los autores que promovió. Este par de ejemplos permitirá, además, contrastar posibilidades divergentes, pero no contradictorias, al actualizar o retomar archivos —ya sean sonoros, o bien, escritos, pero con un componente sonoro— desde enfoques que involucran sus antecedentes, materialidades, contenidos e intenciones. Los casos a abordar se enfocan, pues, en la activación sonora del archivo de “Voz Viva de México”, y en aquella implicada para la lectura intermedial de *Juego de cartas*. Cabe destacar que aunque ambas fueron muy distintas en cuanto a procesos, intenciones y recursos, permiten reflexionar sobre la conformación y reinterpretación de un archivo sonoro. Para esto se puede recurrir ya sea al registro de nuevas lecturas en voz alta o interpretaciones de la obra del mismo Aub, como a la manipulación de grabaciones previas para crear otras situaciones so-

⁴ Hay que aclarar que las grabaciones de los performances sonoros en Fonoteca Nacional, *El rapto de Europa* y *El monólogo del Papa* no se integraron al archivo web de Radio UNAM, como fue el caso de las cápsulas de *Juego de cartas*. No obstante, los audios de esas activaciones pueden consultarse en el perfil de Mixcloud de la Cátedra, en: <<https://www.mixcloud.com/catedramaxaub/>>.

noras que, a su vez, llevan a preguntarnos por la función de la voz y la escucha.

Con base en el análisis de dichos eventos, registros y del uso que se dio a los materiales en cada uno, el objetivo en este capítulo es problematizar sobre la idea de la voz, el documento artístico y el archivo sonoro a partir de su actualización sonora. Por un lado, se examinará la manipulación de grabaciones de lecturas hechas por distintos autores que integran la serie de “Voz Viva de México”⁵ y, por otro lado, se abordarán las grabaciones de lecturas en voz alta de las epístolas al reverso de los naipes en *Juego de cartas*, utilizadas para la lectura intermedial en el Museo Universitario del Chopo y, a su vez, difundidas en formato de cápsulas en el sitio web de Radio UNAM. Además, se verá que dichas realizaciones sonoras de las cartas fueron retomadas por la Cátedra Extraordinaria Max Aub en 2020, ya bajo la coordinación de Tania Aedo, para una versión interactiva de la obra.⁶

⁵ Como se indicó en el nombre del evento, la selección de grabaciones estuvo limitada a autores mexicanos. No obstante, cabe señalar que la serie “Voz Viva” cuenta con más colecciones: “Voz Viva de Latinoamérica”, “Voz Viva de la Literatura Mexicana”, “Voz Viva Música Nueva”, “Voz Viva Folklore”, “Voz Viva para la Escena”, “Voz Viva Los Universitarios”, “Voz Viva Testimonios Políticos”, “Voz Viva Edición Especial”, “Voz Viva El Autor” y Voz Viva Popular. Sin embargo, hasta la fecha las únicas que siguen ampliando su catálogo son Voz Viva de México y Voz Viva de América Latina”. Cf. Susana González Aktories, *op. cit.*

⁶ En este capítulo haremos referencia, sobre todo, a las grabaciones de lecturas en voz alta que se encuentran disponibles como una serie en el sitio web de Radio UNAM, en: <<https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/352>>, mismas que fueron retomadas para la versión interactiva de la obra desarrollada en 2020 <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/juegodecartas/>>.

Sampleo y manipulación material como forma de reapropiación del archivo de “Voz Viva de México”

El performance sonoro sobre viniles y casetes de “Voz Viva de México” duró una hora con ocho minutos y fue transmitido en vivo desde el perfil de Facebook de la Fonoteca Nacional,⁷ además de que fue grabado para su retransmisión por Radio UNAM. Para los propósitos de este artículo, además de haber asistido personalmente al evento, se revisó el video de la transmisión por Facebook para remitir a pasajes específicos de la presentación y comentar sobre el tipo de escucha que esto generó *in situ*.⁸

Si bien esta activación del ciclo fue motivada por el hecho de que Aub promovió el enriquecimiento de este archivo de lecturas en voz de sus autores —como comentó el curador en el texto de difusión del performance— lo cierto es que en el evento las voces y el contenido literario de las grabaciones pasaron a segundo plano. En ningún momento del performance se dieron a conocer ni se mostraron los discos y casetes utilizados de entre los ciento cuarenta LPS, editados de 1960 a 1991, y las primeras ediciones y reediciones en casete en la última década del si-

⁷ Véase el documento de la presentación en: <<https://fb.watch/dXFnl1bSef/>>.

⁸ Por un lado, distinguir la escucha en vivo implica tomar en cuenta una percepción situada del sonido; es decir, una experiencia inmersiva que contempla las relaciones entre los elementos circundantes, como la pantalla, la iluminación, la disposición del mobiliario y los asistentes, la interacción con los artistas y la forma de relacionarse con el espacio y con los demás integrantes del auditorio. Por otro lado, la cámara fija usada para la grabación del evento, no alcanza a transmitir ese nivel de comunicación. Sin embargo, funciona como tercera instancia, documental, que registra los hechos desde un plano apartado, colocada en un extremo de la sala, en un lugar elevado.

glo xx.⁹ Tampoco los fragmentos escogidos por los performers¹⁰ —y ello considerando que, en un extremo de la Sala Murray Schafer donde se llevó a cabo el evento, había una proyección visual que simplemente los anunciaba, pero que no parecía realmente estar en sintonía con lo que ocurría.

A propósito del espacio, fue un tanto inusual el acomodo del mobiliario, distinto a como normalmente se acostumbra tener en este auditorio, lo cual sin duda incidió en la disposición de escucha que se buscaba, más libre y desenfadada, con posibilidad de movimiento: sólo había un par de filas de sillas dispuestas en dos costados, frente y a la derecha de la mesa donde se instalaron los performers con sus aparatos (tornamesas, caseteras, sintetizadores y una computadora). Asimismo, la iluminación (con luces multicolor que se alternaban periódicamente

⁹ El coleccionista Eduardo Ortiz, creador del repositorio de literatura grabada *Voces que dejan huellas* <<http://www.cecilia.com.mx/>>, reporta que en total se editaron ciento cuarenta viniles de “Voz Viva”, repartidos entre las distintas series: “Voz Viva de México”, con ochenta; “Voz Viva de América Latina”, con cuarenta; y “Voz Viva Literatura Mexicana”, con veinte. En cuanto a los casetes, no señala un número preciso de ediciones, aunque recuerda que en la década de los noventas se vendieron paquetes con cuatro grabaciones (cf. Susana González Aktories, “Del coleccionismo como afición a la apuesta por la visibilización de las “voces que dejan huellas”, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/del-coleccionismo-como-aficion-a-la-apuesta-por-la-visibilizacion-de-las-voces-que-dejan-huellas/>>). Dicho esto, en su repositorio es posible rastrear, al menos, cuatro primeras ediciones de “Voz Viva de México” en ese formato (tres en 1992 y una en 1995), otras cuatro de “Voz Viva de América Latina” (dos en 1993 y dos en 1994) y sólo una en “Voz Viva Literatura Mexicana” (en el 2000). Lo anterior da un total de diez primeras ediciones en casete, a las que habría que sumar las reediciones de grabaciones previamente editadas en LP.

¹⁰ Aun así, al momento de revisar el registro del evento, a quien suscribe le fue casi inevitable tratar de rastrear las fuentes de dichas voces, buscando en internet los fragmentos discernibles de los audios reproducidos.

en la sala oscura y que se ubicaban en dos extremos, casi al fondo y a media altura) contribuía a generar un ambiente más casual. Por lo anterior, el espacio invitaba a la mayoría del público —que rondaba entre los diez y los sesenta años de edad, aproximadamente— a sentarse en el piso frente a los artistas, o bien sobre el estrado o foro donde por lo general se ubican ponentes y artistas. Otras personas optaron por permanecer de pie, procurando no obstruir la vista del resto de los asistentes. Aunque era clara la distinción entre los performers y el público, el que ocuparan el mismo nivel de la sala propició una actitud de exploración paralela, que permitía cierto grado de involucramiento o de inmersión en el acto sonoro, en tanto experiencia grupal.

Sobre la plataforma se encontraba una pantalla que, como ya se anotó, proyectaba láminas de presentación del evento que iban alternándose y que luego dieron pie a un video con una estética *glitch*, con el cual parecía se quería acompañar o ambientar el performance sonoro. Sin embargo, no debió pasar mucho tiempo para que la audiencia se percatara de que este video no estaba tan íntimamente ligado a los sonidos y voces que estaban escuchando, aun cuando presentaba el texto de un poema, pero sin autoría declarada. Aun así, la transición y disposición del poema en pantalla sí aludía a cierta distorsión visual que se correspondía con aquella del audio reproducido y manipulado por los artistas. Asimismo, cabe mencionar que el video llegó a mostrar fotografías de dos escritores, José Emilio Pacheco y Concha Méndez —aunque no se reprodujeron sus grabaciones—, de algunas portadas de los casetes de la colección y también fotografías de ese soporte fonográfico. Esto sirvió, al menos, para pres-

tar atención a la materialidad de la serie literaria durante el performance, la cual ocupó un lugar preponderante, incluso por encima de lo que decían las voces de las autoras y los autores grabados y escuchados.

Desde la escucha, durante el acto en vivo, el reconocimiento de las voces de los autores que leían su obra dependía de que el público ya tuviera un acercamiento previo a la colección de “Voz Viva”, o incluso de que se estuviera familiarizado con estas figuras autorales por la presencia pública que tuvieron en su momento (incluyendo lecturas en vivo o en medios como la radio y la televisión). No obstante, este conocimiento previo de este archivo literario no era en absoluto una condición para poder asistir al evento, ni mucho menos para el disfrute y la atención de la audiencia. La falta de familiaridad o extrañeza frente a las voces escuchadas bien pudieron fomentar una actitud de escucha más abierta.

Al consultar el video del performance y tomar nota de fragmentos distinguibles, fue posible identificar las siguientes obras: “La verdadera historia de la muerte Francisco Franco” de Max Aub (1971), *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (1960), “Lengua en garganta”, “Apedreamiento”, “Ansia”, “Aldaba”, “Fin presente” y “Diálogo del movimiento” de Óscar Oliva (1990), “Polvo” de Guadalupe Amor (1974), “Misterios gozosos” de Rosario Castellanos (1961), “Los amorosos” de Jaime Sabines (1965), “La mancha de púrpura”, “El mendigo” y “No me condenes” de Ramón López Velarde (leídos por Juan José Arreola, 1960), “El día que me quieras”, “¡Muerta!” y “Evocación” de Amado Nervo (leídos por Claudio Obregón y/u

Óscar Chávez, 1965).¹¹ Enlistamos estos textos si acaso por un afán más referencial que analítico, en parte porque, como ya se mencionó, el contenido semántico de las grabaciones no fue tan importante como la materialidad de los formatos que hizo posible su reproducción.

Al inicio del performance resulta coherente la inclusión de una grabación del propio Aub, aunque, en una primera impresión, no parece haber un programa o relación subyacente entre todos los escritores y las grabaciones escogidas, salvo, quizá, cierta noción de representatividad o importancia dentro de la historia literaria mexicana. Por ejemplo, a Martín Luis Guzmán se le vincula con una idea de identidad nacional al haber abordado en su obra la Revolución mexicana. Por su parte, Rosario Castellanos y Guadalupe Amor destacan como dos de las mujeres escritoras dentro de una colección de voces predominantemente masculinas. En 1974, cuando se editó el álbum de Guadalupe Amor, tan sólo ella junto con Castellanos y Elena Poniatowska habían leído sus obras para “Voz Viva”, que para entonces ya contaba con cuarenta y dos discos publicados. Del resto de los escritores seleccionados para el performance, es probable que el más reconocible haya sido Jaime Sabines, por la reproducción del audio de su afamado poema “Los amorosos”. Aunado a esto, también resalta la inclusión de Ramón López Velarde y Amado Nervo, en alusión a su relevancia dentro de la tradición literaria mexicana, aunque evidentemente las lecturas de sus obras no habrían podido realizarlas ellos mismos. Dicho esto, si revisamos

¹¹ Los años indicados en este párrafo corresponden a las fechas de edición de las grabaciones de los textos, pero no a las de su publicación impresa.

los años en que se editaron las grabaciones referidas, notamos que cinco se publicaron de 1960 a 1965, durante la gestión de Aub en Radio UNAM. Únicamente los álbumes de Guadalupe Amor y Óscar Oliva se editaron después de la muerte de Aub. Así, podemos inferir que para el performance en Fonoteca fueron más relevantes dos factores: por un lado, la atención a una arqueología de medios, es decir, un interés por la materialidad de los formatos de divulgación de las grabaciones, esto es, los viniles y los casetes —aun cuando las ediciones en casete dentro de la serie hayan ocurrido hasta la década de los noventas—; por otro lado, cierto apego a la historicidad de la serie en los años en que Aub desempeñó un papel determinante en su consolidación. Quedó en un segundo plano la posibilidad de presentar un panorama con voces de autores destacados dentro de la colección, al igual que la de hacer un recorrido cronológico por hitos de las letras mexicanas.¹²

Respecto a las cualidades de las voces de estos autores, al consultar el video, llama la atención el contraste entre Guadalupe Amor y Rosario Castellanos. La primera sonando formal y declamatoria, mientras que la segunda se percibe mucho más suave y plácida. Por su parte, las

¹² Otro factor que podría tomarse en cuenta dentro de la selección de autores grabados, aunque quizá secundario, pudo ser la disponibilidad misma de los LPs y casetes de “Voz Viva”. En esta época podemos considerarlos, sobre todo, como objetos de colección y consulta en archivos públicos o privados, fuera de una circulación comercial (en las últimas dos décadas sólo se han editado CDs dentro de la serie). Así, el potencial de aprovechar toda la variedad de la serie para el performance debió verse bastante reducido. Sumado a esto, el uso que se les iba a dar a los discos y cintas durante el evento también debió entrar en juego, pues, de cierto modo, las grabaciones se verían afectadas, aunque tal vez no al grado de volverlas irreproducibles.

voces masculinas en su mayoría coinciden en una enunciación solemne, aunque comprometida, más allá de sus diferencias en timbre.

Pese a lo anterior, es muy probable que para varios de los asistentes resultaran mucho más familiares o reconocibles los nombres de los músicos y artistas sonoros que manipularon los LPs y casetes —Taniel Morales, Leslie García, Concepción Huerta, Samantha C (aka T E R R A C O T A) y Luis Clériga¹³— que los de las voces y lecturas distorsionadas por las tornamesas y caseteras que los reproducían. Cabe señalar aquí que si bien los viniles y cintas usados durante el performance eran parte de la colección personal de Emiliano López Rascón, fueron los artistas quienes seleccionaron los fragmentos a reproducir.

¹³ A continuación referimos fragmentos editados de las semblanzas proporcionadas por ellos mismos al curador para la difusión del evento en 2019: Taniel Morales es músico, artista plástico y creador intermedia; ha centrado su interés creativo en la transformación personal y colectiva, encontrando en los campos del arte y la organización social, tierra fértil para experimentar y vivenciar dichos procesos, y en el campo de la pedagogía, el tiempo y las estrategias adecuadas. Leslie García es artista y productora de música electrónica. Sus proyectos musicales se caracterizan por una fuerte influencia experimental y de improvisación tanto en las producciones diseñadas para pista de baile (LatamTapes, Microhm) como en su tendencia hacia el arte sonoro (LogarDecay, Interspecifics). Por su parte, como artista sonora, la exploración de Concepción Huerta, se basa en grabaciones de lo cotidiano, de objetos (*foleys*) e instrumentos que, al ser reproducidas y manipuladas con grabadoras y cintas procesadas, crean atmósferas con fundamento en elementos del *ambient* y *noise*. Sin embargo, más que buscar ceñirse a estos géneros musicales, pretenden apelar a narrativas sonoras. Samantha C es artista multidisciplinaria y activista; utiliza recursos digitales y analógicos para crear texturas sonoras y errores como recursos musicales. Desde 2019 y con el pseudónimo T E R R A C O T A es integrante de Mujeres Vinileras, colectiva de coleccionistas, selectoras e investigadoras. Luis Clériga, artista sonoro, trabaja la improvisación con viniles, inspirado en técnicas de tornamesistas como María Chávez. Su improvisación como tornamesista oscila entre atmósferas situacionistas, ritmos eclécticos y el contraste del silencio.

Podríamos suponer que para el público de entre veinte y cuarenta años el recurso de la materialidad de archivo y el uso de estos aparatos resultó un indicador del aprovechamiento de tecnologías analógicas que se han visto desplazadas o sustituidas en buena medida por dispositivos digitales, al menos en términos comerciales, si no del todo dentro de prácticas del arte y la música contemporánea. En contraste, para el auditorio mayor de cuarenta años la recuperación de estas herramientas pudo resultar una evocación de carácter más nostálgico. En ese sentido, tal vez implicó la remembranza de una época en la que las tornamesas o consolas para viniles fueron un objeto más común para la escucha de música grabada en casa, o bien, un tiempo en que los casetes significaron la posibilidad de crear selecciones propias con una grabadora, al igual que la portabilidad de la música, si se contaba con un *walkman*, por ejemplo. Por su parte, en su momento, López Rascón apuntó que

[] el propósito de la primera de las cuatro intervenciones artísticas organizadas por la Cátedra Max Aub es celebrar y recrear esta herencia [de las tecnologías y formatos sonoros], a través de la acción en vivo de cuatro tornamesistas [creadores de música mediante el control de la reproducción de LP's] y una *tape performer* [quien hace un trabajo análogo al tornamesista, pero con cintas y caseteras] con vinilos y cassettes pertenecientes a esta colección, auxiliados por otras herramientas digitales o analógicas. Mediante un dispositivo sonoro multicanal se establecerá una interacción polifónica, simultánea o alternada, entre las grabaciones y los artistas.¹⁴

¹⁴ Emiliano López Rascón, "Performance sonoro sobre viniles y cassettes de la colección 'Voz Viva de México'", en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/performance-sonoro/>>.

Al consultar el video, se aprecia que los artistas se enfocaron en la creación de texturas y ambientes sonoros evocativos a partir de técnicas como el *loop*, el *scratch* y la distorsión de las grabaciones, más que rendir una especie de homenaje solemne a los escritores de la colección. También es relevante señalar que, tanto al inicio como al final del evento, los cinco performers produjeron sonido simultáneamente, pero en la parte intermedia cada uno se sucedió en la manipulación de los audios de su elección, en el siguiente orden: Taniel Morales, Samantha C, Luis Clériga, Concepción Huerta y Leslie García. Como consecuencia, la suma de sus esfuerzos pudo apreciarse como un *collage* sonoro de voces de otro tiempo, ajenas y lejanas, pero de algún modo *revividas*. Asimismo, la reproducción de las lecturas no fue sucesiva, sino acumulativa. Aun cuando era casi imposible identificar en una primera impresión la obra y la voz correspondiente, al consultar el registro audiovisual se pudo notar que las grabaciones que iban sonando no reemplazaban del todo a las anteriores, sino que se intercalaban y alternaban con ellas.

El performance inició con un fragmento de la lectura de “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” del propio Aub, editada en 1971, un año antes del deceso del escritor. El cuento fue publicado en 1960 y aborda el exilio español en México, del que Aub fue parte. Resulta significativo que él mismo escogiera solamente este texto para su grabación dentro de “Voz Viva”, como un gesto de inclusión que, no obstante, apunta a su origen extranjero dentro de una colección de escritores mexicanos.

Durante los primeros dos minutos, la reproducción de la lectura es clara y se distinguen las palabras leídas por el autor. Puede incluso identificarse su acento francés, voz

grave y solemne; el fragmento funciona como introducción a la serie y una especie de bienvenida al público asistente. En ese lapso, la voz de Aub es lo único que se escucha y genera algo de extrañeza. De manera paulatina (a partir de 2'08"), la voz comienza a distorsionarse, se ralentiza, aunque aún logran discernirse las palabras pronunciadas. Luego (2'34") los efectos de la manipulación sonora ya la han tornado un tanto espectral, más lejana, reverberante e ininteligible hasta el punto de difuminarla y superponerla con la ambientación sonora y la reproducción de la lectura de "El águila y la serpiente" de Martín Luis Guzmán (5'04"), la cual se percibe entrecortada, al contrario de lo ocurrido con la de Aub que al inicio es continua. La voz aguda de Guzmán, tipo locutor, es opacada por una especie de eco y otros efectos sonoros, aun cuando por instantes se alcanza a oír con mayor claridad y se identifica su narración en torno a una situación militar. Después (9'05") logra percibirse el eco de una voz femenina en *loop*, como un rumor, aunque continúa la reproducción fragmentaria de la lectura de Guzmán. Más adelante (10'14"), el registro del performance permite observar que Taniel Morales empieza manipular su tornamesa con una cuerda que interviene su mecanismo. De hecho, frente a su lugar en la sala, de cara al público, el artista colocó un letrero con la leyenda "Motor manual / Jale usted" acompañado de un instructivo, esto es, un dibujo de una tornamesa con una cuerda y flechas dirigidas hacia atrás y adelante. Tras accionarla él mismo, luego invitó al público, que se sumó después de un titubeo inicial. Al final, junto con Morales, cinco voluntarios jalaban la cuerda que intervenía la tornamesa, con movimientos aparentemente libres o no premeditados, pero en cierto grado contro-

lados por el artista, quien frenaba o alteraba por momentos la circulación de la cuerda. La fuerza mecánica de la “revolución” por minuto, al ser impulsada manualmente mediante la cuerda de la que había que tirar, hacía que el disco girara de manera irregular, con lo cual los audios reproducidos se alongaban o aceleraban. Así, las voces podían sonar más graves, imponentes o, incluso, espectrales, pero también cómicas, en los momentos que se tornaban agudas, tipo “ardillita”, si la cuerda se jalaba más rápido (las significaciones de estos contrastes fueron evidentes por la reacción del público). Durante esta intervención —que duró alrededor de nueve minutos— se reprodujo el disco de Óscar Oliva (1990). A partir de la lectura de “Lengua en garganta”, también se distorsionaron en mayor o menor medida los audios de “Apedreamiento”, “Ansia”, “Aldaba”, “Fin presente” y “Diálogo del movimiento”. De este modo, más que enfocarse en el trabajo con los autores y lo que leían (la materia textual), la propuesta interactiva de Morales se centró en el artilugio vocal a partir de la materialidad y la velocidad con la que la aguja recorría los surcos.¹⁵

En lo referente a lo realizado por Samantha C, se identificó que una de las lecturas que ella reprodujo fue “Polvo” de Guadalupe Amor. Como ocurrió con otros audios reproducidos en el evento, éste comenzó escuchándose

¹⁵ Cabe señalar el contraste entre la mecánica de la tornamesa como signo de “modernidad” y de época; sus revoluciones precisas y la finura o fragilidad de la aguja, y lo relativamente burdo de esta activación, que no obstante resultó sorprendente con el *engagement* del cuerpo de quien debía hacerlo girar, y la exploración que con ello se lograba: una invitación a crear y explorar juntos el sonido. Llamó la atención que la propuesta de Morales enfatizara en una especie de ritual colectivo: en tanto activador o médium del sonido, a través de la tornamesa, pero que

con claridad para después ser deconstruido por efectos sonoros, entre ellos *loops*, que impedían el discernimiento de las palabras enunciadas por la autora.

Por su parte, Luis Clériga reprodujo el vinil de Rosario Castellanos. Gracias al video del evento fue posible notar que, por unos instantes, mientras el disco giraba sobre su tornamesa, él pasaba un cepillo de limpieza sobre el LP. Esto bien puede apreciarse como un gesto en diálogo con el fragmento de “Misterios gozosos” que alcanzaba a sonar: “voy palpando y voy reconociendo”.

A su vez, Concepción Huerta se valió de caseteras y sintetizadores para su activación de las grabaciones. Aquí no fue posible reconocer al autor ni el fragmento reproducido. Sin embargo, Huerta también aprovechó los *loops* para crear un efecto hipnótico durante su proceso de descomposición sonora. Tanto ella como Leslie García se enfocaron más en el uso de sintetizadores para la manipulación de los audios, cuyas voces se percibían, en su mayoría, como rastros o pretextos que daban pie para crear atmósferas si acaso etéreas.

Como se apuntó antes, la mención de los fragmentos discernibles de algunas grabaciones tiene una función más referencial que crítica o analítica. Su identificación fue posterior al performance y sólo fue posible al consultar el registro audiovisual del evento. Hay que reiterar que en ningún momento del performance se dieron a conocer ni se mostraron los LPs y casetes utilizados por los

igualmente podía compartir ese papel con los demás integrantes del auditorio. La operación manual del artefacto de reproducción sonora, con la posibilidad de revolucionar hacia adelante y hacia atrás, puso también de relieve su principio de rotación, que da pie a la escucha de los discos.

artistas, aun cuando se enfatizó el contacto de los artistas con estos formatos fonográficos.

Lo anterior podría parecer un tanto contradictorio, si recordamos las palabras del curador del ciclo, respecto a esta primera activación, donde se enfatizan las cualidades sonoras y el potencial expresivo de las lecturas grabadas:

Le debemos a Max Aub la iniciativa y ser el primer motor del concepto archivístico “Voz Viva de México” []. Tuvo la visión, o mejor dicho, audición, para utilizar la grabadora sonora y así fijar y preservar aquello que se evapora tras la escritura literaria: su sonoridad, timbre, tono, musicalidad y el cuerpo de su voz que resulta la huella más inmediata y tangible de la corporalidad de esa pluma, o de esa tecla. Previo al registro fonográfico, las voces concretas de los escritores sólo son imaginables [] en la voz quebrada, ronca, apresurada o modulada que apresa la cinta magnética, privilegio que obsequia la tecnología moderna, la letra adquiere otra dimensión y sentido en relación a quien la enuncia.¹⁶

Considerando la asistencia al evento y la posibilidad de una posterior consulta de su registro audiovisual, podemos aventurar que quienes presenciaron esta activación en la Fonoteca Nacional, más bien desconocieron ese “cuerpo de la voz” en cada cinta y vinil. Con esto subrayamos el hecho de que tanto para los tornamevistas como para la audiencia lo primordial fue entrar en contacto con el archivo en un sentido más físico u objetual, a través de los formatos fonográficos y las tecnologías para reprodu-

¹⁶ Emiliano López Rascón, *op. cit.*

cirlos. Esto dio pie a una exploración enajenante de las voces y lecturas en tanto materia sonora, antes que verbal y literaria. En eso radicó lo sorprendente de esta activación: más que un acto solemne, respetuoso o “fiel” frente al archivo y el legado histórico y literario de “Voz Viva”, la manipulación y la desarticulación casi irreverente de las grabaciones significó una aproximación desacralizadora a la noción de archivo, a la vez que mostró la apertura a nuevas formas de abordaje y de reactivación de ese legado, aun por parte de una institución como la Fonoteca, un recinto que se ocupa de la conservación, resguardo y protección de los materiales sonoros que alberga.¹⁷

Aunque se ha enfatizado que el contenido literario de los viniles y casetes de “Voz Viva” fue desplazado o relegado, el foco en su soporte material durante el performance puso de relieve un pasado fonográfico que hoy día pervive, sobre todo, en medios digitales. Aunque esta activación no funcionó como un homenaje a la colección ni a las lecturas escuchadas, reconocemos que sirvió para recordar y reconocer los formatos y soportes que han posibilitado la conformación de un archivo sonoro-literario aún vigente, y despertó también la curiosidad de generaciones jóvenes.

“Lectura intermedial de Juego de cartas de Max Aub” y sus derivas

A manera de contraste, ahora se abordará la activación en vivo de *Juego de cartas*, la cual dio lugar a, al menos, tres

¹⁷ Esta fue la única activación de todo el ciclo realizada en una institución externa a la UNAM, contemplando que la Cátedra pertenece a ella.

remediaciones¹⁸ de la obra. Si bien no se desarrollará un análisis exhaustivo de los procesos involucrados en estas revisitaciones la novela de Aub, será interesante recuperar la noción de lectura detrás de esta obra experimental, al igual que su materialidad, al dar pie a aproximaciones vocales y sonoras de los textos.

Como se apunta en la introducción, esta activación, llevada a cabo en el Museo del Chopo dentro de la programación del ahora extinto festival Vértice. Experimentación y Vanguardia, de Cultura UNAM, consistió en

proyectar sobre pantalla animaciones de una selección previa de cartas, un total de 38, adecuado a un espectáculo de 50 minutos. El contenido epistolar se produjo con dramatización y ambientación sonora pregrabada, mientras que la acción performativa en vivo fue realizada por un grupo de expresión corporal [con integrantes de la Compañía Juvenil de Danza Contemporánea de la UNAM (DAJU) y coreografías de Evoé Sotelo] que codificaban con gestos y movimientos las emociones, actitudes o eventos contenidos en el texto de cada misiva. [...] Un equipo de cuatro jóvenes *coders* visuales [Elisa Hernández, Carolina Ontiveros, Paola Pedraza y Paulo Barrera] coordinadas por la artista multimedia Malitzin Cortés crearon las animaciones de las que ella misma realizó una parte.¹⁹

Por su parte, el curador del ciclo también estuvo a cargo del concepto sonoro, la dirección de voces y la produc-

¹⁸ Para el concepto de remediación utilizado, véase Ana Cecilia Medina Arias, "Remediación", en: S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*.

¹⁹ En: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/juegodecartas/>>.

ción del audio, para la que trabajó junto con Oscar Peralta Caballero y Michelle Arandia, en los estudios de Radio UNAM.

Esta activación se sirvió de una reedición especial de la novela que se clasificó como “baraja literaria” o “novela de naipes”, originalmente editada en 1964 por Alejandro Finisterre con dibujos del propio Aub, bajo el heterónimo de Jusep Torres Campalans.²⁰ En palabras de Emiliano López Rascón, con *Juego de cartas* Aub “se inscribe plenamente en el espíritu transgresor de los años 60”, ya que lo compara con lo realizado por Julio Cortázar en *Rayuela* y el programa de literatura potencial de integrantes del OuLiPo.²¹ La materialidad de la obra, en tanto baraja, apela a una lectura aleatoria, al mismo tiempo que invita a que ésta sea participativa, antes que solitaria. Asimismo, como se recuerda en la presentación de la versión digital de la baraja-novela, estrenada por la Cátedra Max Aub en 2020, la lectura intermedial de 2019 tenía el propósito de “maximizar el despliegue audiovisual e interdisciplinario de su potencial polisémico, interactivo, aleatorio, lúdico y colectivo”.²²

²⁰ Como ficha informativa de la novela, integrada por una caja con 108 naipes (dos barajas completas, cada una conformada por cuatro palos —trece cartas por palo— y cuatro comodines), se dice que en ella “el autor juega con el doble sentido de la palabra carta como género epistolar y naip de baraja, está compuesta por ciento ocho cartas y pertenece a la faceta más humorística y surrealista de Aub. Se trata de una doble baraja con cuatro comodines, lo que hace un total de ciento ocho naipes, que tienen por un lado dibujos atribuidos a Josep Torres Campalans y por el reverso, misivas de diversas personas que permiten reconstruir la vida del principal personaje, da igual el orden en el que se lean”, en: <<https://latam.casadellibro.com/libro-juego-de-cartas/9788495430373/1806804>>.

²¹ Emiliano López Rascón, “Lectura intermedial de *Juego de cartas* de Max Aub”, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/lectura-juego-de-cartas/>>.

²² *Juego de cartas*, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/juegodecartas/>>.

Con esto en mente, para la activación en el Museo del Chopo se propuso implementar la lectura en voz alta de los textos impresos en el anverso de las cartas, como parámetro inicial de la remediación de la obra. Para este fin se publicó una convocatoria abierta a residentes de la Ciudad de México, estudiantes o egresados de la carrera de actuación provenientes de cualquier centro de formación profesional. Para su selección se tomaron en cuenta sus aptitudes interpretativas, timbre de voz y dicción. En total fueron veinticuatro voluntarios, además del mismo curador, quienes prestaron sus voces para la lectura de sesenta cartas en total. Aunque para la presentación en octubre de 2019 sólo se ocuparon 38 cartas grabadas, tanto en el repositorio web de Radio UNAM como en la adaptación digital de la obra sí pueden consultarse las sesenta cartas grabadas.

Sumado a esto, es digno de atención que el público asistente al Foro del Dinosaurio determinó, de cierto modo, la secuencia en que se proyectaron las animaciones, a la par de la reproducción de los audios y las coreografías de los bailarines. Como parte de la producción, se diseñaron 38 tarjetas magnéticas que correspondían a la pre-selección hecha por el curador. Una cara de cada tarjeta portaba un dibujo de la baraja creada por Aub, aunque del otro lado no se leían las epístolas, sino sólo se veía la identidad gráfica y el título del evento. Conforme llegaron los primeros 38 asistentes se les entregó una tarjeta. Después se les pidió que se formaran a un costado del auditorio para que, a su vez, pasaran sus tarjetas por un lector y así asignar el orden de aparición de cada carta durante la lectura en vivo.

Si bien, como se ha comentado, esta primera activación de *Juego de cartas* recurrió a la combinación de ele-

mentos visuales —con las animaciones de los dibujos de las cartas y coreografía— y sonoros, para fines de este capítulo retomamos ante todo las lecturas en voz alta. Como se mencionó antes, la baraja de Aub ya invitaba a una lectura participativa, misma que se tradujo a una lectura polifónica. Esto robusteció el concepto que subyace al juego literario del autor, pues cada epístola está escrita por personas allegadas, amigas y enemigas del recién fallecido Máximo Ballesteros, el personaje central de la trama. En las cartas, hombres y mujeres que le conocieron tejen una serie de rumores e historias que se contradicen entre sí, creando un conjunto de retratos del personaje principal desde perspectivas y ánimos distintos. De este modo, al consultar los audios, podemos escuchar tanto la pena de aquellos que lamentan el fallecimiento de Máximo, su familia y examantes, como el rencor de quienes tuvieron desencuentros con él. Ciertamente, el contenido emotivo de las epístolas sobresale en las lecturas grabadas para esta activación, aunque también hemos de mencionar que la rúbrica de cada audio recurre a dos motivos sonoros que recalcan la doble acepción de “carta” en la obra. Al inicio, además de identificar cada audio por la figura y palo correspondiente (por ejemplo, seis de oros y tréboles o reina de copas y corazones), se escucha el barajar de unos naipes. Luego, cuando las voces de las epístolas concluyen su lectura y leen sus respectivos nombres como firmantes, el motivo sonoro es el rasgueo de una pluma sobre papel. Así, aun cuando sólo se acceda al juego de Aub desde su remediación sonora en el repositorio de Radio UNAM, es decir, a partir de su tránsito desde el soporte impreso de la carta-naipe al audio de su lectura grabada, se sigue aludiendo a la materialidad visual y escrita origi-

nal. Aunado a esto, la identidad de los lectores intérpretes de las cartas también queda patente en los créditos y en las fichas técnicas de cada audio. Las sesenta lecturas disponibles en el archivo de la emisora duran un minuto y medio en promedio. Aunque por motivos prácticos cada audio está numerado secuencialmente, cuando se transmitieron por la radio —de enero a marzo de 2020 (veinte por mes)—, éstos “se insertaron en su pauta de promocionales y cápsulas, bajo diversas secuencias y en diversos horarios [...] a manera de una radionovela granular. La escucha para el auditorio fue aleatoria”.²³

Cabe mencionar que a principios de 2021, en una presentación de la remediación digital de *Juego de cartas*, López Rascón también aludió a la materialidad del soporte, ya no sólo como juego del azar, sino como archivo que permite diversas revisitaciones, y sostuvo que la obra

sigue conservando un carácter vanguardista al permitir el desplazamiento de las nociones de libro, de encuadernación, de baraja y de epístola, y destacó que la historia de *Juego de cartas* puede seguir moviéndose para adaptarse a otras dimensiones gracias a la versatilidad de su arquitectura. Por ejemplo, dijo, llegar a un nivel museístico.²⁴

Juego de cartas virtual ofrece a los navegantes una experiencia similar a la del Solitario, más que propiciar la in-

²³ *Juego de cartas*, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/juegodecartas/>>.

²⁴ Arturo Cuevas, “Nueva edición virtual de *Juego de cartas*, de Max Aub”, en: <<https://www.gaceta.unam.mx/nueva-edicion-virtual-de-juego-de-cartas-de-max-aub/>>.

teracción con otros jugadores. En la pantalla de bienvenida se refieren los antecedentes de obra original, los de la activación en 2019 (de donde se retomaron las animaciones de los dibujos de los naipes y las cartas sonoras), y también la novedad para esta versión: la inclusión de pistas sonoras y videos que despliegan las epístolas a manera de karaoke, llamadas “cartas karaoke”, que invitan a la lectura en voz alta de cada jugador. Al dar clic en el botón de “Jugar” se abre una pantalla con las instrucciones: al jugador/lector se le reparten siete cartas por partida y el objetivo es responder a la pregunta “¿Quién fue Máximo Ballesteros?”. Se anuncia cuántas cartas cuentan con animación acompañada de lectura grabada (38), cuántas sólo tienen audios de lecturas en voz alta (22), cuántas son “kartaokes” (20) y cuántas simplemente se pueden ver con el dibujo y el texto original sin animación ni pistas de audio pregrabadas (28), sumando así las 108 que constituyen la novela. Asimismo, se explica qué función cumple cada botón para voltear, agrandar o reducir el tamaño de los naipes, y para saber cuáles cuentan con lecturas grabadas, animaciones, o bien son “kartaokes”. Además, se indica que el jugador contará con la posibilidad de “escribir” una carta propia, seleccionando frases resaltadas en distintas cartas, y de guardar esta nueva epístola en su computadora.²⁵ Según el texto que acompaña a las instrucciones, esta reescritura de cartas constituye “el desafío lúdico literario” de esta versión digital. Luego de dar clic al botón “Entendido” el jugador puede comenzar a barajar, leer sus naipes y escribir una epístola

²⁵ *Juego de cartas virtual* sólo está disponible en su formato para computadoras, aún no cuenta con una versión móvil para tabletas o celulares.

la propia que responda a la incógnita de quién fue Máximo Ballesteros.

De este modo, podemos ver que el concepto general de la remediación digital de *Juego de cartas* recupera el interés en una lectura activa, entendida como sonora y vocal. Esto se logra al retomar las grabaciones realizadas para la activación en vivo y al implementar las “cartas karaoke”, que apelan a la enunciación e interpretación vocal de las epístolas, convirtiendo, de cierto modo, a los jugadores en los personajes escribientes. Además, esta lectura activa se complementa con la posibilidad de una reescritura de cartas que se suman a la intriga de Máximo Ballesteros. Pero, ciertamente, el objetivo no es dar una respuesta definitiva sobre el personaje, sino más bien extender esa serie de historias y contradicciones alrededor de él, pues en eso consiste el sentido del juego. Así, la lectura activa de *Juego de cartas* bien podría considerarse continua o infinita. Este potencial de continuidad y de obra abierta está anclado a la materialidad misma de su formato original: una baraja de naipes que pueden repartirse aleatoriamente y cuya combinatoria resultará en una historia o conjunto de historias distintas y divergentes en cada partida. Del mismo modo, *Juego de cartas virtual* se basa en este principio para la reescritura de nuevas cartas y la reinterpretación vocal de las “cartas karaoke”. De un jugador a otro, nuevas manos reescribirán y las cartas serán releídas por voces diferentes. Si acaso, lo que no se ha trasladado —aún— a esta versión digital de la obra es la noción de una lectura colectiva con varios jugadores-lectores a la vez, pues la interacción se ve limitada a una sola persona con su computadora. Sin embargo, esto no ha de impedir que quien lo desee pueda “seguir el juego” de Max Aub.

Archivos remediados

Ahora que hemos revisado la activación del archivo de los viniles y casetes de “Voz Viva de México” y las remediaciones de *Juego de cartas*, a manera de cierre, podemos comparar las nociones de archivo²⁶ y las posibilidades de revisitación que se desprenden de éstas.

Para el performance en la Fonoteca Nacional, el archivo opera como la base para una exploración de los contenidos más abierta y libre, realzando su carácter sonoro, sin un apego a la historia, conservación ni veneración de las obras que constituyen la serie literaria. Quizá podría pensarse que este acercamiento y uso del acervo contradice las consideraciones comunes en torno a la preservación y resguardo de los materiales que entran en juego para la conformación y mantenimiento de un archivo. Sin embargo, del performance en Fonoteca es destacable la atención e interés por la dimensión física del archivo de “Voz Viva”, por los formatos de los que se valió para su consolidación, en especial los viniles. A su vez, este foco en el soporte material pone de relieve los cambios en las tecnologías y formatos que siguen coexistiendo y de los que dependen las colecciones de literatura grabada. Esto lleva a plantear preguntas sobre la obsolescencia y la vigencia de los medios sobre los que se sostiene un archivo. ¿Cuándo es posible decir que un formato es obsoleto? ¿Por qué se ha vuelto obsoleto y qué otro lo ha sustituido? ¿Es realmente posible la caducidad definitiva de un for-

²⁶ A este respecto se consultó el artículo de Marisol García Walls, “Archivo”, en: Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, pp. 209-218.

mato? ¿Hasta qué punto pueden coexistir formatos antiguos y nuevos? ¿De qué o de quiénes depende esa coexistencia dentro y fuera de un archivo? Con el performance sonoro fue evidente que, si bien el acceso a los viniles y cassetes de “Voz Viva” es limitado, las grabaciones digitales aún están en circulación. A pesar de que el público pudo o no haber tenido un conocimiento previo de la colección y de los autores, la propuesta de los performers privilegió, por un lado, un acercamiento y una revaloración del formato físico de las grabaciones y, por otro lado, un uso de las lecturas en voz alta como material para una experiencia sonora al margen de su carácter literario y textual.

Al respecto de la activación de *Juego de cartas*, vemos que una aproximación y reelaboración de la materialidad del archivo también fue crucial. Para esto, la noción de archivo se enmarcó en el corpus de la obra de Aub, en general, para después decantarse por una novela en particular. Los procesos requeridos para la presentación de la lectura intermedial de *Juego de cartas* muestran que el doble carácter de la baraja-novela fue imprescindible para la activación coreográfica y audiovisual de los naipes-epístolas. Las dimensiones gráfica y textual funcionaron como una especie de notación o guion para la activación de la obra, a través de la interpretación y lectura en voz alta, las representaciones de los bailarines y las animaciones de los dibujos en cada carta. En las lecturas sonoras y en las animaciones encontramos distintas formas de dar vida a los personajes escribientes y a los dibujos de Aub, sin un afán definitorio ni definitivo, en consonancia con el potencial de la obra abierta del autor. Esto se extiende a *Juego de cartas virtual*, donde la reescritura de mano de los jugadores no es del todo libre, sino que se

deriva de la escritura “fija” de las cartas originales y que, gracias a su remediación digital, se abre la puerta a nuevas combinatorias de frases y palabras para la creación de epístolas nuevas.

La lectura intermedial y la versión digital de la novela se presentan como sólo un par de posibilidades de activación y remediación de la materialidad y concepto de una obra/archivo. Las ventajas de las tecnologías digitales y la grabación sonora otorgan cierta estabilidad a las remediaciones de *Juego de cartas*, pero sin pretender cancelar su carácter abierto. A partir de esto, nos preguntamos cómo se seguirá leyendo y escuchando esta novela en las próximas décadas; qué nuevos giros se le darán y por qué medios tendrán lugar.

Por último, queda por reconocer aquí la inventiva de Emiliano López Rascón como curador del ciclo en torno al archivo de Max Aub. Es notable su interés por acercar a nuevas generaciones de lectores y escuchas al legado de Aub, no sólo como escritor con un espíritu vanguardista, sino también como una figura visionaria e impulsora de las prácticas de archivo a través de una de las más amplias y duraderas colecciones de audio en Latinoamérica, como es “Voz Viva” de la UNAM.

Referencias

- “Biografía de Max Aub. Pequeño resumen de su vida”, Fundación Max Aub, en: <<https://maxaub.org/biografia-max-aub/>>. Consultado el 8 de febrero de 2022.
- CUEVAS, Arturo (2021). “Nueva edición virtual de *Juego de cartas*, de Max Aub”, *Gaceta UNAM*, en: <<https://www.gaceta.>

unam.mx/nueva-edicion-virtual-de-juego-de-cartas-de-max-aub/>. Consultado el 7 de mayo de 2022.

GARCÍA Walls, Marisol (2021). “Archivo”, en: Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 209-218, en: <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830>. Consultado el 5 de junio de 2022.

GONZÁLEZ Aktories, Susana (2017). “Aproximación a la colección ‘Voz Viva’ de la UNAM”, *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/aproximacion-a-la-coleccion-voz-viva-de-la-unam/>>. Consultado el 29 de enero de 2022.

_____ (2017). “Del coleccionismo como afición a la apuesta por la visibilización de las ‘Voces que dejan huellas’”, *Poética Sonora MX*, en: <<https://poeticasonora.unam.mx/del-coleccionismo-como-aficion-a-la-apuesta-por-la-visibilizacion-de-las-voces-que-dejan-huellas/>>. Consultado el 8 de febrero de 2022.

Juego de cartas (s. a.). Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, en: <<https://culturaunam.mx/catedramax-aub/juegodecartas/>>. Consultado el 10 de marzo de 2022.

LÓPEZ Rascón, Emiliano (2019). “Ciclo: ‘Revisiones e intervenciones a los archivos de Max Aub en México’”, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/archivos-max-aub/>>. Consultado el 2 de marzo de 2022.

_____ (2019). “Lectura intermedial de *Juego de cartas* de Max Aub”, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, en: <<https://culturaunam.mx/catedramaxaub/lectura-juego-de-cartas/>>. Consultado el 30 de marzo de 2022.

- _____ (2019). “Performance sonoro sobre viniles y cassettes de la colección “Voz Viva de México””, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, en: <<https://cultura-unam.mx/catedramaxaub/performance-sonoro/>>. Consultado el 2 de marzo de 2022.
- MEDINA Arias, Ana Cecilia (2021). “Remediación”, en: Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 39-44, en: <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830>. Consultado el 5 de junio de 2022.
- ROMÁN Canto, Gibrán (2020). “Un relato: Radio Universidad y Max Aub”, *Por Esto!*, en: <<https://www.porestto.net/unicornio/2020/10/18/un-relato-radio-universidad-max-aub-217890.html>>. Consultado 1 de junio de 2022.

Repositorios

- Repositorio Podcast Radio UNAM, en: <<https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast>>. Colecciones consultadas:
- Juego de cartas* (2020). México: Oscar Peralta Caballero, en: <<https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/352>>. Consultado el 3 de mayo de 2022.
- Max Aub, el hombre de todos los tiempos* (s. a.). México: Arfaxad Ortiz, en: <<https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/201>>. Consultado el 20 de abril de 2022.
- Ortiz, Eduardo (director) (s. a.). Repositorio “Voces que dejan huellas”, en: <<http://www.cecilia.com.mx/>>.

REACTIVAR EL ARCHIVO DE LA VOZ:
REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE
ORAL POETRY DE RUTH FINNEGAN¹

Ambar Geerts Zapién
FFyL, UNAM

En el ámbito de las reflexiones contemporáneas que se han desarrollado en torno al proceso de traducción, siempre volvemos a encontrar la convenida imposibilidad de neutralidad que este proceso implica, así como el reconocimiento de que su naturaleza es mucho más que el simple acto de “transmitir de una lengua a otra”. Reconociendo esta complejidad, quiero intentar responder aquí a una serie de cuestionamientos y trazar algunas de las reflexiones que arroja la traducción colectiva al español del libro *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* de la reconocida investigadora irlandesa Ruth Finnegan.² El proyecto de traducción nace del acuerdo de la autora ante la propuesta de las organizadoras del encuentro “Orality: Archive and Sound” —Susana González Aktories, Mariana Maserá y Ana Elena González Treviño— celebrado en octubre de 2020, con el fin de responder a un llamado a la apertura lingüística y geográfica de un texto fundamental para los estudios de la oralidad.

¹ Agradezco a los y las integrantes de Poética Sonora MX y del Seminario Permanente de Teoría y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por los comentarios a este artículo, particularmente a Irene Artigas.

² Se trata de la traducción de la reedición de 1992, que a su vez es una traducción de la primera publicación de 1977.

La traducción se llevó a cabo en el marco del proyecto PAPIIT IG-400221 “Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido”, de manera colaborativa con un equipo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la ENES Morelia: Jorge Pacheco Ozúa, Kassandra Valencia, Hugo Gómez Jaime y Sebastián Maldonado, y la autora de este artículo como traductora responsable. De la edición se encargaron Susana González Aktories (UNAM), Mariana Masera (UDIR), Berenice Granados Vázquez (LANMO-ENES Morelia) y Claudia Carranza Vera (El Colegio de San Luis), con el apoyo de sus respectivas instituciones. Contamos también con la valiosa colaboración del grupo de trabajo Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) para búsquedas lexicales y terminología específica. Este texto reflexiona y brinda una interpretación del proceso de la traducción.

Si aceptamos aquí la premisa inicial que plantea que traducir nunca es neutro, la traducción de este texto de Finnegan nos obliga a cuestionarnos de manera creativa y productiva sobre la voz que estamos creando y lo que nos exige, así como a posicionarnos en y ante el texto de manera consciente como traductores, pero a la vez como lectores. Veremos que estos cuestionamientos también están ligados a diversos campos de conocimiento que reflejan cómo la traducción, en términos de “reactivación” de un texto, significa replantear su existencia y su vigencia testimonial desde renovadas perspectivas que vienen a transformarlo. Entiendo por reactivación una serie de gestos enfocados en la continuación de la reflexión en torno al documento a traducir, tanto en su materialidad como en su significado, desde el releerlo, reescucharlo,

traducirlo, publicarlo en nuevos espacios culturales, lingüísticos, geográficos y temporales, como en el permitir que surjan nuevas voces desde las voces que resguarda. Se trata de mirar al futuro y al pasado, abriendo líneas para seguir pensándolo como un archivo vivo. El gesto de reactivación apela a la capacidad de lectura de las traducciones para no perder de vista los aspectos políticos que afloran en el proceso y evitar caer en la falacia de una traducción objetiva (¡la neutralidad!), así como para permanecer alertas a las lecturas propias tanto del texto origen como de su traducción.

El núcleo de donde emerge la trascendencia de una traducción es *el proyecto*, los valores que refleja y el conocimiento que construye. Por ser un texto sobre la oralidad en sus diversas formas y expresiones, y debido a sus características contextuales y metatextuales, el proyecto de traducción de *Oral Poetry* resultó ser un proceso epistemológico valioso para el estudio de la oralidad y su relación con los actos de la traducción. Además de ser uno de los primeros recuentos etnográficos sobre la tradición oral que se publican en la segunda mitad del siglo xx, este texto se ha vuelto un archivo fundamental y una referencia en términos de las expresiones poéticas orales que hasta entonces únicamente habían sido registradas en formato de audio. Finnegan las transcribe, las comenta y las inserta en un marco comparativo que en su conjunto brinda una introducción y a la vez teoriza en torno a un tema escasamente explorado hasta ese momento.

La labor de la autora implica entonces traducir el material oral desde su forma sonora; es decir, se apoya en la transcripción de las grabaciones en muchas lenguas recopiladas en trabajo de campo, las cuales implican en sí una

forma de traducción intermedial, para también, según el caso, reproducir la traducción, traducirlas o mandarlas traducir a un texto en inglés, que a la vez nosotros traducimos del inglés al español. En este sentido, por ser un archivo de la oralidad, un texto “meta-oral” re-traducido, reviste características singulares que problematizan el significado de la oralidad, de la traducción y de la reactivación del archivo. De manera más específica, el proceso de traducción de esta obra plantea dudas fundamentales y abre paso a reflexiones necesarias en torno a la relación con el texto en su materialidad y en su contenido, en este caso relacionado tanto con las dinámicas de la oralidad en contextos geográficos, culturales e históricos muy diversos, como con las posibles respuestas a preguntas como ¿qué negociamos?, ¿qué ganamos? y ¿qué perdemos en el proceso de la traducción? ¿Cómo establecemos un diálogo con esta memoria cultural al reactivarla en la lectura y en la traducción contemporánea desde nuestro propio espacio socio-cultural?, entre otras interrogantes que cuestionan el proceso y arrojan luz sobre la reactivación del archivo.

En el primer apartado de este capítulo abordo la cuestión de la reescritura de un discurso que brinda reflexiones pioneras en un campo tan proteico y evolutivo como el de la oralidad, cuya primera edición se sitúa varias décadas atrás, y cómo esto supone revisar el archivo a la luz de lo que nos dice hoy, de lo que deseamos hallar en él y de lo que es relevante conservar y/o cuestionar. Busco sustentar la existencia de un paralelo entre la metáfora de la voz y la metáfora de la traducción como puntos de encuentro y de desencuentro que enriquecen la comprensión de estas manifestaciones humanas.

En el segundo apartado quiero mostrar que el proyecto genera, a su vez, interrogantes propias al proceso de traducción ligadas al lugar, el tiempo, la memoria y la actualización de la escritura y al campo social en el que se inscribe la poesía oral, pero sobre todo a cuestiones de género, de estilo y de convención académica. En este sentido, es importante reflexionar sobre nuestra propia posición y sobre el activismo o el consenso que nos demanda la problemática de la inclusión en un texto como este. Surgen aquí cuestiones inherentes a las propiedades gramaticales de una y otra lengua, pero también sobre desde dónde podemos trazar la reivindicación y el posicionamiento respecto a la inclusión, o de qué manera le fue posible a Ruth Finnegan moverse en el campo y en la academia como antropóloga y qué relevancia puede tener esto para nuestra traducción. ¿Qué le debemos a su texto, en ese sentido, como traductoras y traductores, como editoras y como académicas en el campo de las letras?³

En el tercer apartado veremos que, por su naturaleza transmisora, la traducción implica procesos de transferencia e interpretación entre una lengua y otra que hacen surgir cuestiones de vigencia lexical y terminológica, pero también expresan la plasticidad y las representaciones propias de cada lengua. La reflexión sobre el carácter sincrónico de la lengua evidencia problemas de actualización tanto en los términos como en los fundamentos del

³ La composición mayormente femenina de los equipos involucrados en este proyecto me hace inclinarme por la voz femenina, pero como no se trata simplemente de cambiar el masculino universal por uno femenino, trataré de ser lo más diversa posible, recordando sin embargo que no se da por hecho esto cuando el equipo es mayormente compuesto por varones. Valdría incluso la pena preguntarnos cómo podría incidir esta variabilidad en el resultado final de la traducción.

trabajo etnográfico y antropológico en contextos tan diferentes como son la década de los setentas y la de 2020-2029, en el marco de su reescritura en el contexto hispanohablante mexicano. En este sentido, y tomando en consideración el debate que problematiza la hegemonía de lo masculino, lo blanco y lo occidental, es válido preguntarse cómo podemos traducir un documento como este a conciencia, reflexionando sobre sus aspectos políticos y sin ocultar las preguntas muy pertinentes que implica esta problematización: ¿qué significa traducir un texto desde el inglés, ámbito por excelencia de la escritura académica al punto que se considera como autosuficiente?, ¿qué significa asimismo traducirlo al español *en México*, en un marco igualmente académico y a través de un proceso colaborativo?, ¿cómo traducir hoy un texto que nació en el contexto de un imperio cuya centralidad permanece actualmente en términos históricos y simbólicos, y cuyas consecuencias se expresan y se imprimen de diferentes maneras en las culturas que fueron afectadas por él?, ¿qué relevancia tiene la conservación y reactivación de un archivo producto del trabajo de campo y de la observación de pueblos y prácticas orales que en gran parte han desaparecido, o cuya continua existencia y transformación da fe de cambios fundamentales respecto a las prácticas culturales a las que refiere el texto de Finnegan? Y, finalmente, ¿de dónde provienen las traducciones del material oral que cita Finnegan?, ¿qué reflexión podemos trazar en torno a la genética que enlaza la escucha a la escritura y quién —y desde dónde— está llevando a cabo estas actividades que permiten la reactivación del texto y del material oral?

Voz y archivo en traducción

“La audición, o el oído, es el primero y el último sentido del ser humano”, señala Finnegan en su conferencia magistral durante el encuentro “Orality: Archive and Sound” en 2020,⁴ respondiendo a la pregunta de si la voz es la cualidad humana suprema y deslizándose casi imperceptiblemente, pero con mucha seguridad, desde la voz hacia la audición —el oído. La libertad que le permite hacer este desplazamiento semántico sin que nos “cause ruido” es un buen indicio de las posibilidades de fluidez, del margen que otorga la oralidad en su sentido más amplio. Escuchamos a Finnegan, podemos verla hablándonos desde la pantalla que se volvió el canal comunicativo primordial durante la pandemia, y su voz se parece mucho a su texto. Se parece tanto, que al leer *Oral Poetry* en ocasiones podemos imaginar “escucharla” hablar, pausadamente y con la entereza y la tranquilidad de quien sabe perfectamente de qué está hablando. Y es que Ruth Finnegan es de esas eruditas que causan una fascinación intensa al escucharlas: lejos de la autoridad intimidante y de la voz que domina por su tono, su matiz o su textura, la calidez y espontaneidad características de su expresión le permiten dialogar, avanzar, equivocarse, retroceder y rectificar con la misma seguridad. La nitidez de sus recuerdos y de las anécdotas que colorean su dis-

⁴ Se trató de un seminario internacional llevado a cabo del 14 al 16 de octubre de 2020, organizado por Susana González Aktories y Mariana Masera Cerutti, con apoyo de Ana Elena González Treviño como responsable de la sede UNAM-Reino Unido, en Londres, la cual auspició este evento llevado a cabo vía remota debido a la pandemia por SARS-CoV-2. La conferencia magistral referida fue la que dio inicio al encuentro.

curso lo hacen tan fluido y agradable como una conversación amable, y es un tono que aparece de una manera muy similar en su escritura.

Los diferentes aspectos del campo de la oralidad que cubre *Oral Poetry* prefiguran un amplio panorama que en el año en que se publicó estaba todavía en gran parte por ser explorado. En este sentido podemos decir que es un texto pionero, en el que nos habla una voz que buscó atraer los oídos al campo de la poesía oral en el ámbito antropológico desde perspectivas menos polvorientas y rígidas que las que ofrecían hasta ahí otros numerosos (y ciertamente valiosos) estudios en esta disciplina. Se asume, por ello, como un texto *abierto*, que se resiste a ser fijado en un solo lugar, desde una sola perspectiva, y en cambio nos permite viajar a través de la voz de la antropóloga y de las voces que Finnegan tradujo en él. En un ámbito que tiende al establecimiento de categorías estrictas, la autora opta por una perspectiva comparativa muy amplia y comprensiva, restando peso a las líneas que separan las categorías binarias con las que nos hemos acostumbrado a trabajar y a pensar.⁵ Esta apertura permite volver a la percepción de la voz como un trazo distintivo de la familia humana en su experiencia verbal, desde las rimas infantiles hasta los poemas fúnebres y las canciones líricas de los habitantes del Ártico. El texto que nos pusieron en las manos cuando nos solicitaron una traducción al español es, en este sentido, lejano —algunas décadas pueden significar un lapso

⁵ Véase, por ejemplo, cómo trata la escritura y la oralidad, muchas veces representadas como opuestas y exclusivas, como formas continuas, entremezcladas y mutuamente necesarias; o cómo define la cuestión la memoria en relación con lo formulaico y la creatividad de los y las poetas.

importante en el ámbito de la investigación—, y a la vez profundamente vigente.

Sabemos que tanto la traductora como, en este caso, el equipo de traducción, pero también las editoras y todas las personas que participan en la cadena de lecturas a la cual se somete un material por publicar, cuentan con un margen considerable en su toma de decisiones respecto a un texto destinado a un público nuevo.⁶ No se trata en este caso de una edición comentada (aun cuando incluye una serie de textos explicativos y de prefacios, tanto de la autora como de las editoras y la traductora a nombre de todo el equipo involucrado), pero aun así la traducción puede —y en ocasiones incluso *debe*— reflejar, subrayar u ocultar aspectos del texto origen de una forma que modifica considerablemente el texto meta, transformándolo en *otra cosa*. La reescritura del discurso de Finnegan y de sus reflexiones, en un campo tan cambiante y dinámico como el de la oralidad, requiere y exige la revisión del archivo como forma discursiva, así como la discriminación de lo que pertenece indiscutiblemente al archivo cultural, por un lado, y aquello que es relevante cuestionar por el otro. En este sentido, la traducción se perfila como un proceso hermenéutico que implica la lectura y la transmisión de una lengua a otra, pero también el reconocimiento del espacio temporal que existe entre la edición inglesa de 1977 y la edición mexicana de 2022.

En su análisis de la traducción desde una posición feminista, Luise von Flotow define tres estrategias o técnicas de traducción que también pueden servir como

⁶ Luise von Flotow, *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*, p. 7.

herramientas para cualquier traducción que se quiere deconstruida, que busca de manera concienzuda asumir sus implicaciones políticas. Estas estrategias son la suplementación, el prologado y el “secuestro”.⁷ La primera, a veces también llamada “compensación”, siempre ha sido considerada como una técnica legítima de traducción; la segunda consiste en añadir paratextos —notas al pie, prólogos, prefacios, etc.— y se ha vuelto prácticamente rutinaria (en la traducción feminista, pero la llamamos en muchas traducciones en su versión precedida del convenido “NT” o “NDT”, o incluso “NDLT”); la tercera estrategia, mucho más radical, implica la apropiación del texto origen de manera que las intenciones políticas queden claramente enunciadas en el texto meta.

Aunque signifique tomar el riesgo de caer en el “exhibicionismo textual”,⁸ considero que es válido resaltar la presencia (o declarar la ausencia) de estas diferentes estrategias para iluminar decisiones y posiciones que, sin ser rígidamente establecidas, han participado de forma dinámica en el proceso de traducción de *Oral Poetry*. Asimismo, subrayar estas estrategias y revelar sus mecanismos permite subvertir la trillada metáfora que califica la labor traductora de subordinada, femenina, secundaria, y en general los juicios de valor jerarquizantes que la sitúan debajo de —y por ende la construyen como pasiva en relación con— la escritura creativa o literaria, reflejando la visión binaria que categoriza y separa formas de escribir y por ende de legitimarse como escritora. Me parece

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, p. 13.

relevante enlazar y relacionar esta metáfora con el problema de la subordinación de la oralidad y su posición como rasgo cultural ante la cultura “letrada” o escrita, general y continuamente valorada como superior a las expresiones culturales de la oralidad.⁹ Más adelante hablo de estas consideraciones y acerca de cómo están ligadas a los procesos de jerarquización y de creación de estructuras que reflejan una cierta construcción del mundo en términos de juicios basados en autoridades canónicas al hablar de la traducción y de su relación con las dinámicas de decolonización. Sin embargo, por ahora, la imagen de estas dos actividades literarias, la escritura y la traducción —en el sentido que implican *literatura*, mas no en el sentido estrictamente etimológico que la define como una serie de signos escritos— puede ayudarnos a enlazar el trabajo de la autora con el de la traductora. La visión de la experiencia de la traducción como un proceso que llama al lenguaje metafórico brinda entonces un léxico valioso para la articulación de la transformación textual, epistemológica y sensible que implica el proyecto.¹⁰

La puesta en paralelo de estas metáforas permite revelar de manera aún más clara la forma en que se resuelven: Finnegan aniquila la hipótesis de la superioridad de la cultura escrita demostrando ampliamente la complejidad y la artísticidad que requieren muchas formas de poesía oral, las cuales abarcan desde las largas y exhaus-

⁹ Por ejemplo, Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, pp. 160-168.

¹⁰ Sherry Simon, *op. cit.*; Lieven D'hulst, “Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine”, pp. 33-51; Lori Chamberlain, “Gender and the Metaphorics of Translation”, en: L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, pp. 57-74, entre otros.

tivas composiciones hasta los performances exquisitamente preparados y las tradiciones de transmisión oral que se extienden a lo largo de milenios. En el ámbito de la traducción, al evidenciar sus estrategias, la traductora afirma su papel como participante activa en la creación de sentido a través de textos teóricos, de prefacios, de notas al pie, etc. En este sentido no sólo valida la creatividad y el trabajo autoral que exige la traducción, sino que afirma la provisionalidad del sentido, subrayando y llamando la atención sobre los procesos de su propia labor.¹¹

Difícilmente podemos establecer un paralelismo entre oralidad y traducción sin pensar el archivo más allá de su definición como repositorio de la memoria y el documento, en el sentido que le han dado algunos pensadores, entre ellos Michel Foucault, como algo que remite a lo que puede ser dicho y al sistema que lleva a la posibilidad de la enunciación en cuanto material específico en función de las circunstancias históricas en las que se genera.¹² Es decir, Foucault describe el archivo en términos de las condiciones de la posibilidad de su construcción, y lo aleja de la idea de una colección estática de textos a favor de una serie de relaciones e instituciones que posibilitan que lo que se ha dicho siga existiendo, en otras palabras, que forme parte de un archivo:¹³

...at once close to us, and different from our present existence, [the archive] is the border of time that surrounds our presence, which overhangs it, and which indicates it in its

¹¹ Sherry Simon, *op. cit.*, p. 27.

¹² Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, pp. 146-147.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

otherness; it is that which, outside ourselves, delimits us. The description of the archive deploys its possibilities (and the mastery of its possibilities) on the basis of the very *discourses that have just ceased to be ours*; its threshold of existence is established by the discontinuity that separates us from what we can no longer say, and from that which falls outside our discursive practice; it begins with the outside of our own language (*langage*); its locus is the gap between our own discursive practices.¹⁴

Este espacio entre nuestras prácticas discursivas lo define como de una serie de relaciones, un sistema de formación y transformación de los enunciados, definición que a su vez nos permite llegar a comprender la traducción como el acto de “hacer archivo”, de reforzar las relaciones que permiten que estos enunciados sigan existiendo como un tercer espacio archivístico entre el texto origen y el texto meta, o, como diría Anne Carson: “Translation is a practice, a strategy [...] that does seem to give us a third place to be”.¹⁵

Al mismo tiempo, la posibilidad misma de la existencia del texto-archivo, desde esta perspectiva, depende también de un reconocimiento de la naturaleza progresiva del texto a través de su traducción. La pregunta más inmediata sería entonces si es relevante volver explícita esta construcción progresiva o si debería de fundirse, ocultarse o camuflajearse en el tejido del texto traducido. Al optar por una representación del lenguaje más invasi-

¹⁴ *Ibid.*, p. 147. El énfasis es mío.

¹⁵ Anne Carson, “Variations on the Right to Remain Silent”, s. p., en: <<https://apublicspace.org/>>.

va que la que se percibe en el texto origen, la traductora demuestra su presencia a través de los guiños que sirven de aparato crítico en el texto mediante notas, paréntesis, prefacios, entre otros. Conuerdo por tanto con Simon cuando afirma que en la medida en que la traductora hace explícito su proyecto y construye una relación de traducción basada en principios estéticos y éticos consistentes, la traducción puede ser considerada un éxito.¹⁶ En esta constatación llegamos a entender que la relación continua de la traductora con su proyecto escritural es la que crea las condiciones de tal éxito, y no un imperativo único y predeterminado.¹⁷

La cuestión de lo que se gana y se pierde en este proceso de deconstrucción-reconstrucción entre una lengua y otra, entre un espacio temporal y otro y entre una cultura lingüística y otra, es un balance que es susceptible de seguir en estado de proceso perpetuo. En este sentido el archivo nunca está muerto, sino que su revisión, así sea a través de una simple lectura, lo reactiva sin cesar, renovando y cuestionando siempre los universos que se construyen a través de ella. Lo que nos brinda la versión traducida es la manifestación de estas reactivaciones desde un *locus* quizás más cercano o familiar, pero no por ello más certero, fijo ni establecido. De la misma manera en que sin el oído no hay voz, sin la lectura dejamos en el olvido esta vitalidad intrínseca al archivo oral, dispuesto y reactivado para y a través de los ojos de hoy, de las lectoras y los lectores que escuchan en la voz de Finnegan un relato de la memoria oral.

¹⁶ Sherry Simon, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

Por otro lado, volviendo a aspectos más concretos de este proceso, debido a su naturaleza fluida y difícil de fijar, la vitalidad se expresa también, y doblemente, en las oralidades mismas. En este sentido, las grabaciones juegan un papel de archivo, pero no “atrapan” las oralidades, que siguen vivas y móviles en su espacio humano. Los dispositivos tecnológicos de la grabación son sólo otro eslabón de la larga cadena de transformación vital de la oralidad. Su espacio también está compuesto de distancias y espacios de enunciación culturales, lingüísticos y geográficos que brindan a la oralidad una función dialógica permitida en sus aspectos semánticos por la traducción y en los aspectos auditivos por la simple existencia de la voz y el oído en un espacio en el que se mueve y se “estira” la voz, en un gesto apelativo. Así, el proyecto de traducción no puede nunca perder de vista la necesidad de mantener, o al menos de buscar mantener esa apertura en la “fijación” traductiva del texto y la voz en un nuevo espacio lingüístico y socio-cultural.

Género y oralidad

Al aceptar que la reactivación del archivo plantea las cuestiones de vigencia y vitalidad que delineamos anteriormente, una de las primeras problemáticas que sobresalen es el asunto del género, el cual atraviesa las consideraciones y diferenciaciones geográficas, temporales y gramaticales que plantea la traducción y la elaboración de reflexiones interlingüísticas. La discusión sobre el género en la traducción suele enfocarse, al menos en un nivel muy primario, en demostrar una cierta sensibilidad a las

manifestaciones genéricas y a las manifestaciones de las relaciones de poder en la interpretación de los significados. En nuestro caso, el obstáculo más visible a la voluntad de entregar un texto abierto a la posibilidad de que “poet” fuese indeterminadamente “un o una poeta” y que “singer” se tradujera como “el o la cantante” fueron las características gramaticales que rigen el género en español, a diferencia de aquellas que caracterizan la lengua inglesa, en la que su especificación es muchas veces opcional y el androcentrismo es menos marcado.

Por lo que significó para el proyecto y para ciertas tomas de decisiones en torno a él, es importante señalar que los cuatro estudiantes que conformaron el equipo de trabajo encargado de la traducción pertenecen a una generación nacida en la década de los noventa. En los diversos intercambios que se tuvieron, saltó a la vista que su relación con estos debates es —arriesgándome por supuesto a una amplia generalización— distinta a la posición de quienes nacimos en décadas anteriores, sobre todo respecto al nivel de tolerancia a las maromas lingüísticas que implica el transitar de una lengua que marca mucho menos el género, en este caso del inglés a la nuestra. De hecho, la puesta en evidencia de las dificultades y de los resultados extraños es algo que por lo regular les parecía aceptable y normal: no pretendían ocultar las costuras, y debo admitir que demostraron tener la audacia que requiere el tomarse libertades para resolver cuestiones de sexismo reflejadas en el texto, un impulso que tanto yo como las editoras nos dedicamos a frenar, o al menos a matizar en nombre de la convención académica y de la necesidad de aceptación por parte del público lector en general. En este proceso fue alentadora y validó nues-

tro esfuerzo la luz verde de Ruth Finnegan, quien desde el prefacio de la reedición de 1990 afirmaba: “No doubt I could have [...] avoided the occasional instances of what might now (unlike earlier) be read as sexist language”¹⁸ y, ante la pregunta, reiteró explícitamente en 2021, durante los intercambios sostenidos durante el proceso de traducción: “As a person, as a woman, as a linguistic anthropologist, I totally approve and agree with the line that you are taking”.¹⁹ No esperábamos menos de ella, pero de alguna manera el apoyo y la validación autoral que demostró ante nuestro esfuerzo le dio más sentido y orientación a nuestras reflexiones.

La cuestión de la lengua, como la de la oralidad, con frecuencia es altamente emotiva, e implica la negociación entre la propia subjetividad, nuestros prejuicios y creencias, lo que nos imponen las convenciones lingüísticas, y el espacio y la aceptación que estamos dispuestas a otorgar a las opiniones divergentes. El tema del género es, por supuesto, uno de los más álgidos entre los diferentes debates que encierra. En este sentido es importante recordar que el ámbito académico todavía no se suele caracterizar por ser un campo plural que brinda espacio a las batallas entre un abanico de tendencias políticas, desde las más conservadoras hasta aquellas que más abiertamente buscan romper con tradiciones rígidas de conservación y promoción de una lengua estándar (con sus honorables excepciones). No por nada la escritura académica ha sido un sólido vehículo de la universalidad del sujeto masculino, y apenas desde hace unas décadas un

¹⁸ Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁹ Ruth Finnegan en correspondencia personal con la autora.

sitio a partir del cual también se ha podido criticar esta forma de ocultar la presencia de la escritora, la científica, la profesora y, para el texto que nos interesa, la traductora, siempre y cuando se hiciera desde una tribuna teórica y no activista. Las personas jóvenes, que han estado menos tiempo en la universidad y en los círculos académicos, tienden, como lo pude comprobar aquí, a ser menos reverentes con las imposiciones y las demandas que con el paso del tiempo tendemos a considerar como inamovibles.

Como lo señala Enora Lessinger, uno de los argumentos centrales en la lucha contra el androcentrismo lingüístico a partir de la década de los setentas es la creencia de que el lenguaje repercute en el pensar, por lo que es parte del problema de la discriminación de las mujeres,²⁰ haciendo eco a lo que denuncia Judith Butler cuando habla del poder del lenguaje como partícipe de la insubordinación de las mujeres.²¹ Al día de hoy no hay realmente un consenso que defina la relación causal entre el lenguaje y el género, pero las pensadoras feministas concuerdan al menos en que el lenguaje refleja las dinámicas de poder que rigen la relación entre hombres y mujeres. Aunque este debate sigue muy vigente, no es la cuestión que quiero abordar aquí, pero el mencionarlo nos permite reiterar que el uso del lenguaje sexista puede reflejar —y posiblemente nutra— la existencia de un sexismo metalingüís-

²⁰ Enora Lessinger, "Le président est une femme. The challenges of translating Gender in UN Texts", en: L. von Flotow y H. Kamal (eds.), *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, p. 374.

²¹ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, p. 26.

tico.²² Estas conexiones sociopolíticas inherentes entre el género y el lenguaje son altamente importantes en los textos pragmáticos, y afloran inevitablemente a la hora de emprender su traducción.²³

Algunas cuestiones prácticas en la traducción que busca evitar replicar estos gestos obsoletos y discriminatorios son fáciles de resolver y no causan fricción en el texto meta: podemos duplicar “readers” en “los lectores y las lectoras”, podemos usar “personas que leen” o recurrir a perífrasis que ocultan totalmente la cuestión y se leen de manera fluida. Otra cosa es querer aplicar esto a un texto en donde palabras como “poet”, “singer” y “scholar” se repiten centenares de veces y hacen referencia a un género fuera del gramatical (¿posiblemente también haya mujeres *balwo* que cantan?, ¿o mujeres cantantes en los pueblos del Ártico?, ¿la épica es un género exclusivamente masculino?, ¿Finnegan revisó estas cuestiones?...). En este sentido es importante señalar que el lenguaje incluyente o el lenguaje no sexista no se limita a un desdoblamiento en “los y las”, sino que implica un esfuerzo y un cambio de paradigma en la construcción verbal que requieren de reflexión y de articulación teórica.

Desde estas dudas y las diferentes formas de resolución que surgían ante nosotras se hizo evidente otra cuestión que quiero mencionar aquí a forma de paréntesis. Se trata de cómo tratar el estilo fluido, casi “oral”, de Finnegan para rendirlo en español. Como lo mencioné al inicio del primer apartado, leer *Oral Poetry* materializa la voz fi-

²² Enora Lessinger, *op. cit.*, p. 375.

²³ Luise von Flotow, “Gender and sexuality”, en: M. Baker y G. Saldanha (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 122.

sica de Finnegan, y la manera por lo general sencilla con la que se expresa en su escritura sonaba un poco discordante para quienes nos hemos acostumbrado al estilo académico del idioma español, regularmente más rebuscado y marcado por un tono sofisticado. Para dar un breve ejemplo, Finnegan escribe:

On the face of it, memorisation would appear to be the correct description of what is involved. It seems that the singer or reciter going fluently through the delivery of a piece must surely have memorised it from already existing words, and that the piece is fully formed before he starts, only needing to be called to mind at the appropriate moment. The familiar model of a child learning off a poem or song and then performing it from memory at a competition or concert seems one that could reasonably be extended to cover the general relationship of the performer of oral poetry to the process of composition.²⁴

La traducción de pasajes como este —y así hay centenares de ejemplos— requiere, si la intención es “traducir” el estilo a un texto académico con léxico y gramática elevados, una cierta forma de traición del original. Traducirlo con *fidelidad* —es decir fidelidad a la voz y el color de Finnegan (concretamente: los adjetivos y sustantivos comunes, los verbos modales y los *phrasal verbs*, la imagen familiar, el uso del presente)—, en cambio, requirió del consenso grupal, como si de alguna manera fuera necesario defender el acto de traducirlo sin elevar el tono o la elegancia. Un pasaje como el siguiente:

²⁴ Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 52.

It is when one tries to analyse it and delimit it that difficulties arise. What are we to say, for instance, about some of the schoolchildren's verse that has now been written down and published? Does the fact of its having been recorded in writing make it no longer oral? Or, if this seems far-fetched, what about the situation where a child hears a parent read out one of the printed verses (or even reads it himself) and then goes back to repeat it and propagate it in his school playground?²⁵

Cuya traducción quedó como sigue:

Las dificultades surgen al momento de quererlo analizar y delimitar. ¿Cómo calificaríamos, por ejemplo, algunos versos infantiles que fueron escritos y publicados? ¿Acaso el hecho de haberlos registrado de forma escrita los despoja de su cualidad oral? Si esto nos parece un poco extremo, ¿qué pasa cuando un niño o una niña lee o escucha a sus padres leer versos impresos y luego los repite y los propaga en el patio de su escuela?

Nos muestra que el producto final es tanto una negociación entre registros como una *neutralización* de lo que pudo haber incluido palabras como, en este caso, "niño". En este sentido optamos por el término medio, es decir, por mantener abierta la dupla voz/escritura, como una forma de seguir el gesto de Finnegan en su despojo de las formas binarias tanto en el fondo (forma escrita/oral) como en la forma (estilo informal en un texto formal y un paratexto altamente codificado).

Cerrando el paréntesis estilístico y volviendo a la cuestión inicial de este apartado, está claro que las propues-

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

tas que arrojan los cuestionamientos en torno al género gramatical y su politización están lejos de ser definitivas o cristalizadas; sin embargo, es importante observar y trazar cómo estas formas de oralidad pueden manifestarse u ocultarse en el lenguaje escrito y de qué manera las nuevas formas de enunciación enriquecen la reactivación de un texto como el de Finnegan. En palabras de Simon, los traductores y las mujeres hemos sido siempre las figuras débiles en sus respectivas jerarquías: los traductores son amanuenses de los autores, mientras que las mujeres son inferiores a los hombres.²⁶ Ya sea para denunciarlo o aseverarlo, la feminidad de la traducción es una imagen histórica persistente. Al observar y al cuestionar esto, lo que hacemos es redimensionar la cuestión de la “fidelidad”, una cualidad que ha rigidizado el concepto de traducción a lo largo de la historia y resulta muy problemática desde una perspectiva feminista. Desde el punto de vista de Simon, y claramente es esta una premisa que ha influenciado nuestra labor de traducción en *Oral Poetry*, la fidelidad debe existir, pero siempre y cuando se trate de una fidelidad *con el proyecto*, propuesto como un trabajo en el que participan tanto la autora como los traductores y las traductoras, y no una fidelidad dirigida hacia el autor o el lector.

Esto último también supone estimar y evaluar la historia de la génesis del texto y expresar fidelidad hacia esta. El proceso implica imaginar lo que significó para la autora moverse como antropóloga y lingüista en las aulas de Oxford y en los sitios a los que acudió para su trabajo de campo en la década de los setentas, siendo, además, irlandesa, con lo que ello implicaba a nivel político-cultural

²⁶ Sherry Simon, *op. cit.*, p. 1.

en esos tiempos de revuelta y defensa identitaria. La relevancia de esto para nuestro proyecto de traducción radica justamente en expresar fidelidad hacia esa presencia anómala y hacia la posibilidad, hoy, de tomar el espacio como traductoras, escritoras, investigadoras y editoras para dar resonancia a esos actos afirmativos. Cabe señalar que esta ocupación del espacio ocurre también en un país donde el ejercicio del poder implica la imposición y homogenización de una lengua heredada del colonialismo por encima de las múltiples lenguas originarias que se han mantenido vivas en México y en el espacio latinoamericano. Esto implica al menos un reconocimiento o una conciencia de las dinámicas de poder que rigen las diferentes culturas y que implican tanto sus raíces como las coyunturas históricas que resultaron de las imposiciones socioculturales de dominación provenientes de los imperios.

Traducción en la de-colonialidad

Traducir también significa encontramos constantemente ante la necesidad de tomar decisiones respecto a los significados culturales que transmite el lenguaje y, al mismo tiempo, la de sopesar la equivalencia de los términos en ambos universos lingüísticos. Lo que rara vez queda claro es en qué lugar, en qué fuente o núcleo radica el significado cultural, por lo cual este proceso, al margen de apelar a las capacidades técnicas básicas para producir la traducción, es altamente intuitivo y sensible, incluso de manera exacerbada si tomamos en cuenta que el núcleo temático de nuestro texto es la materia oral. Si nos detenemos a pensar qué es lo que guía esa sensibilidad en la toma de

decisiones, descubrimos aspectos que están profunda y muchas veces inconscientemente arraigados en las relaciones de poder entre las culturas.

Por ello es significativo que esta traducción se inscriba en un proyecto que cuenta con el apoyo de diferentes departamentos de instituciones sólidas y reconocidas, que promueven una literatura en español cuya existencia sostiene la producción y consolidación de un ámbito académico nacional portado por las universidades públicas de México. La negociación entre las diferentes lenguas en el campo universitario y social nos han vuelto conscientes de la autoridad cultural que cargan, así como de la posición de las voces que hablan en dichas lenguas.²⁷ En este sentido, si bien el inglés es sin lugar a dudas la lengua académica dominante, al punto de considerarse —como señalé al inicio— casi autosuficiente, en el marco de este artículo no me adentraré en la cuestión de los problemas de insubordinación lingüística en la traducción al español, como indudablemente también surgen cuando se encuentran implicadas culturas lingüísticas diversamente marginalizadas en el horizonte nacional y mundial. Cabría asimismo reflexionar sobre la relación de la versión en inglés y su traducción al español con las diferentes lenguas representadas o traducidas por Finnegan y los autores y las autoras que cita.

A la par de estas cuestiones culturales de poder, en el apartado anterior hemos vislumbrado que la traducción feminista también está relacionada con la autoridad. La dificultad, como lo señala Simon, radica en quién determinará en qué momento se habrá alcanzado el tan

²⁷ *Ibid.*, p.127.

anhelado punto de equivalencia²⁸ o, por decirlo de otra manera, ¿quién tiene la última palabra? En este acto, la jerarquía se deconstruye en tres fases: quién escribe y quién traduce, de qué lengua origen a qué lengua meta, y cómo se reflejan las identidades culturales en dichos textos. Estas jerarquías, como las identidades genéricas, tienden cada vez más a ser consideradas móviles y performativas.²⁹ Es fundamental reflexionar sobre esta posibilidad de acercarse a la traducción como a una actividad que marca, cambia y desestabiliza las identidades culturales para ser el vehículo de nuevas fuentes de estas mismas identidades culturales. Pensemos por ejemplo en el papel de la traducción para los ámbitos de la teoría de género o el de los estudios culturales y su posibilidad de emerger desde el universo anglo-estadounidense, tanto en la entrega de articulaciones teóricas como en la búsqueda de su materia de estudio. Aprender de las dinámicas que han traído estos temas y sus reflexiones a través de diferentes lenguas y culturas nos permite ver la traducción como un mecanismo clave en la creación y transmisión de los valores culturales.³⁰ Sin duda esto implica también revelar los mecanismos que rigen la generación de conocimientos y la conservación de ciertos valores culturales a costa de otros, de acuerdo con los fundamentos a fin de cuentas imperialistas con los que ha actuado la producción del conocimiento desde Occidente.

De acuerdo con esto, en la medida en la que traza puntos de contacto entre las culturas y visibiliza nodos de ten-

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 128.

sión y presión entre ellas, a nivel pragmático la traducción revela la ausencia de una equivalencia absoluta entre los sistemas culturales, por lo que necesitamos admitir el necesario desfase entre la fuente y la meta.³¹ Así, cuando Finnegan habla de “America”, las lectoras y lectores mexicanos sentimos la necesidad de preguntarnos cómo llamar y definir hoy las múltiples geografías del continente que nos aloja. Además, valdría la pena, por ejemplo, indagar en los comentarios que podrían surgir ante la traducción de la palabra “Eskimo” para los pueblos de Alaska y Siberia. En este proceso nos hacemos conscientes de que el núcleo y origen de una cultura dada depende y se forma en las negociaciones con las otras, lo cual es inherente a su continua reactivación.³² Siguiendo teorías de la traducción como las que han desarrollado Lawrence Venuti y Clive Scott, las cuales buscan una aproximación no instrumental a la traducción, podemos imaginar movimientos desde la visión más común de la traducción como un producto claro en el cual se buscó asimilar el texto a las normas culturales de la lengua meta, hacia otra en donde fungiría como un espejo de lo extraño inherente al texto origen.³³ En este sentido, la traducción no tiene como meta a un lector o lectora ignorante —es decir que no tiene acceso lingüístico al texto origen— sino que se le solicita considerar la naturaleza del proyecto intelectual y creativo, un entendimiento del gesto de la traductora, de

³¹ *Ibid.*, p. 129.

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ Lawrence Venuti, *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic* y Clive Scott, *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*.

su hermenéutica y su implicación subjetiva con el texto,³⁴ haciendo un llamado a la capacidad —la literacidad— de leer traducciones como tales y no como textos separados de su origen.

Al margen de la cuestión del masculino universal descrito antes, la traducción del texto de Finnegan brinda entonces numerosos ejemplos de la necesidad de reflexionar en términos de las *relaciones* entre las lenguas en un contexto geopolítico diferente al que imperaba en el momento de la escritura original. Los casos surgen desde varios ámbitos de conocimiento o de categorías lingüísticas; por dar solamente un par de ejemplos: los términos políticamente incorrectos, inexistentes o anacrónicos (“esquimales” o “Yugoslavia”); aquellos que desde el territorio cultural y lingüístico latinoamericano son inapropiados (ya mencioné el llamar “América” al territorio estadounidense; el uso de “American” como adjetivo para referir a algo exclusivamente estadounidense); la opción de castellanizar o no los nombres propios (zulúes, kirguíses, etc.) y los términos que se mantuvieron en inglés (por ejemplo *folk*, *hillbilly*, *performance*, entre otros), aunado a la ausencia de contexto, en el texto origen, respecto a lo que significan términos como “cultura popular” o “folclor”, “iletrado” o “analfabeta” en el ámbito latinoamericano y mexicano, ciertamente muy diferentes en su definición y en lo que pueden significar en el espacio cultural anglosajón...

Otra cuestión importante relacionada con los espacios interlingüísticos son las traducciones de las letras de las canciones y los poemas que Finnegan recopiló, citando a

³⁴ Chantal Wright, “Where Is My Desire?”, pp. 1-10, en: <https://www.provocationsbooks.com/2020/02/13/where-is-my-desire/#_edn5>.

su vez traducciones desde idiomas más alejados, como por ejemplo el húngaro, el fiyano, el inuit o uno de los numerosos idiomas de África central o de los territorios balcánicos. Si retomamos la reflexión de Ana María Ochoa Gautier en torno a la transmisión y a la genealogía que une la escucha y la escritura en la labor de recaudación de cantos populares podemos no solamente dudar de la equivalencia entre las letras originales y las piezas orales que nos brinda Finnegan, sino también descartar la posibilidad, incluso la necesidad, de que esas traducciones sean “correctas”, “fieles”, homogéneas.³⁵

First, one of the central properties of songs is their capacity to incorporate great mobility. Songs are easily transduced (inscribed from one medium to another and back), translated (in the specific sense of changing the language of the song), transported (taken from one place to another through different media), adapted (malleably changing form as when a song sung by a single singer is taken up by a whole audience), arranged (transformed musically without losing their identifiable shape), and transferred from one person or group of people to another. Second, song, more than any other genre of orality, brings together the heightened orality of poetry with the aurality of music.³⁶

En este sentido la transformación es parte de la vitalidad de estos materiales orales, y la reactivación que llevamos a cabo es un eslabón de su vivacidad permanente. Las diferentes fases de esta trayectoria no son equiva-

³⁵ Ana María Ochoa Gautier, *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, pp. 77-121.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

lentes ni se inscriben en contextos históricos, socioculturales ni materiales equivalentes. La reflexión que nos brinda Ochoa Gautier en torno a la relación voz / escritura como un campo de teorización ligado al territorio en decolonialización, revela con gran discernimiento de qué manera el oído de quien recibe el material oral para su archivo no es neutro, sino que se encuentra atravesado por un aprendizaje, una manera disciplinada de escuchar. En consecuencia, la historia moderna del conocimiento ha sido constituida por políticas coloniales e imperiales de diferentes maneras en distintas partes del mundo,³⁷ y en estas constituciones tiene un papel central el sitio desde donde se recopilan, se transcriben y se archivan los materiales orales: “The history of inscription of song then is as much a history of its heterogeneous acoustics as of a concatenation of silencings, a history of the secularization and racialization of the voice as a critical component of the idea of orality”.³⁸

Finnegan cita una gran cantidad de ejemplos recaudados en su mayoría por académicos y académicas que presumiblemente los recopilaron en trabajo de campo. El volver a trazar las formas de acceso a estos materiales y la reconstrucción de las diferentes situaciones en las que se obtuvieron, con seguridad nos brindaría una plétora de información para reflexionar acerca de las relaciones entre enunciación, auralidad, recopilación y archivización, así como sobre las dinámicas que rigen la interacción de las personas involucradas en estos procesos. Lo que hicimos al respecto fue elaborar una reflexión sobre cómo

³⁷ *Ibid.*, p. 211.

³⁸ *Ibid.*, p. 121.

tratar esas traducciones, llegando a la conclusión de que el trabajo que implica trazar el origen de cada uno de estos ejemplos no cabía en nuestra misión. Sin embargo, tomamos la decisión de al menos dejar la versión en inglés de los materiales que originalmente se cantaron / declamaron / presentaron y transmitieron en este idioma, como forma que nos quedó para presentar traducciones más cercanas a sus textos origen y de conservar ese “espejo” del texto origen que sugiere Wright. Todos los demás casos fueron traducidos al español desde las traducciones de diversos orígenes que presenta el texto de Finnegan, quedando claro que creamos, con este gesto, un eslabón suplementario en la larga cadena de transmisión. Este eslabón es una fase en sí, debido a que decidimos no apegarnos a la literalidad sino que traducimos, en la medida de lo posible, imitando el ritmo y la fluidez del original.

Todos estos ejemplos fueron objeto de negociación y discusión en el seno del grupo de trabajo, y las decisiones tomadas nunca son absolutamente definitivas: el texto y su traducción brindan un rico proceso de constante cuestionamiento y adaptación que a la vez hacen un llamado a conservar el vigor y la audacia que subyacen el texto origen. En este sentido, como lo indica Simon, para determinar el significado, y asegurar una transmisión adecuada, la traductora debe *implicarse* con los valores del texto.³⁹ A esto me refiero cuando dije más arriba que es esencial el *proyecto*, porque activa los significados culturales implícitos que se mueven en el texto y en su traducción. Este proyecto se extiende hacia las supuestas lectoras y lectores de nuestra propia traducción, con la intención de que

³⁹ Sherry Simon, *op. cit.*, p. 133.

sea más que un viaje de un idioma a otro, de una cultura a otra y de un texto a otro, para transitar hacia una lectura que cuestione e interprete las responsabilidades éticas y políticas del proyecto.

Por todo lo anterior hablamos de negociaciones como un tenor, un gesto dominante en el proceso de traducción, pero a la vez intuyo que en *Oral Poetry* nos movemos inevitablemente en un deslizamiento de los polos binarios, el cual promete, así sea de manera incipiente, una hermenéutica más abierta y utópica. Para tomar las palabras de Douglas Robinson: aquella que se sitúa entre la traducción y la no-traducción, entre el intento de transmitir algo (gesto de apropiación), la de articular y comunicar algo acerca del otro y la voluntad más antigua y mística de “sumergirse” en una cultura diferente sin colonizarla, dejar de traducir y comenzar a escuchar, abriéndose a los “misterios”⁴⁰ de la otra cultura sin necesariamente nutrir aquellas tensiones de poder entre la propia y la ajena. Traducir “como una forma de inquietar lo universal”.⁴¹ Aquí podemos terminar dejando abiertas preguntas como ¿qué hace esta traducción?, ¿cómo circulará en el mundo? y ¿qué reacciones ha de provocar? para centrarnos en la realidad material de los documentos que circulan y seguir nutriendo el conocimiento sobre ellos. Nos hemos también enfocado en la cuestión de la neutralidad, de la fidelidad, para tratar de dar cuenta de la creatividad intrínseca y necesaria del gesto traductivo y de las

⁴⁰ Douglas Robinson, *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, p. 108.

⁴¹ Vinciane Despret e Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée?*, p. 192.

reflexiones que aporta el interés que portamos a las nuevas formas de circulación del archivo reactivado y transmitido, transliteralizado en un ámbito nuevo, donde circulará, seguramente, de nuevas maneras y creará a su vez nuevos espacios de reflexión sobre poesía oral, sobre traducción, sobre la voz en la negociación interlingüística. Por ende, la transmisión de la poesía oral y del valor artístico, literario y memorístico que implican estas manifestaciones es una forma de manifestar la voz y rescatarla como un aspectopreciado de la cultura humana.

Referencias

- BUTLER, Judith (2006). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- CARSON, Anne (2008). "Variations on the Right to Remain Silent", *A Public Space*, núm. 7, en: <<https://apublicspace.org/>>. Consultado el 20 de marzo de 2022.
- CHAMBERLAIN, Lori (1992). "Gender and the Metaphorics of Translation", en Lawrence. Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres / Nueva York: Routledge, pp. 57-74.
- D'HULST, Lieven (1992). "Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine", *Target*, vol. 4, núm. 1, pp. 33-51.
- DESPRET, Vinciane e Isabelle Stengers (2011). *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée?* París: Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- FINNEGAN, Ruth (1992 [1977]). *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Bloomington / Indianápolis: Indiana University Press.

- FOUCAULT, Michel (1972 [1989]). *The Archeology of Knowledge*. Londres: Routledge Classics.
- LESSINGER, Enora (2020). "Le président est une femme. The challenges of translating Gender in UN texts", en: Luise von Flotow y Hala Kamal (eds.), *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. Nueva York: Routledge, pp. 374-389.
- OCHOA Gautier, Ana María (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham / Londres: Duke University Press.
- ROBINSON, Douglas (2014 [1997]). *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Nueva York: Routledge.
- SCOTT, Clive (2012). *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2019). *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- VON FLOTOW, Luise (1991). "Feminist Translation. Context, Practices and Theory", *TTR: Traduction, Terminologie et Rédaction*, vol. 4, núm. 2, en: <https://www.researchgate.net/publication/238728257_Feminist_Translation_Contexts_Practices_and_Theories>. Consultado el 3 de abril de 2022.
- _____ (1997). *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*. Manchester: St. Jerome.
- _____, (2009). "Gender and Sexuality", en: Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 122-126.
- WRIGHT, Chantal (2020). "Where Is My Desire?", *Provocations*, núm. 4, pp. 1-10, en: <https://www.provocationsbooks.com/2020/02/13/where-is-my-desire/#_edn5>. Consultado el 25 de mayo 2022.

SEMBLANZAS DE LOS AUTORES

JEAN-FRANÇOIS BOTREL

Autor de unas doscientas contribuciones a la historia cultural de la España contemporánea, con especial dedicación a la historia del libro, de la prensa y de la lectura (*La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)* (1988), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (1993), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (2003), (co-director), *Libros y lectores en la España del siglo XX* (2008), y unos setenta estudios más), la literatura de cordel y del pueblo (“Los ciegos expendedores de impresos”, “Pueblo y literatura (España-XIX)”, “The popular canon”, etc.), “Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista...”, edición de la obra periodística, etc.), el hispanismo (“Las miradas del hispanismo francés sobre la España contemporánea...”, “La Asociación Internacional de Hispanistas, 1968-2003”, etc.) y la historia literaria (“A contribution to an ‘historical history’ of literature”, etc.). Miembro de la sección científica de la Casa de Velázquez (Madrid) (1971-1974). Director del Centro de Investigación sobre Prensa Ibérica y Latino-Americana de Rennes (PILAR) (1988-1995). Doctor *honoris causa* por la Universidad de Exeter (Gran Bretaña) (1990), chevalier de l'Ordre National du Mérite (1985), commandeur des Palmes Académiques (1998), chevalier de la Légion d'Honneur (1999), titular de una Encomienda de la Orden de Isabel la Católica (2005).

GLORIA CHICOTE

Profesora de Literatura Española de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y directora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y

Ciencias Sociales (IIHCS). Se especializa en literatura medieval y renacentista, así como en las manifestaciones populares de la literatura iberoamericana. Entre sus últimos libros están *Voces de tinta*, en coautoría con Miguel A. García (2008), *Romancero* (2012) y *Redes intelectuales en América Latina: los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX* (2014). Fue becaria del Deutscher Akademischer Austauschdienst y del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y obtuvo la Beca Georg Forster de la Fundación Alexander von Humboldt. Ha desarrollado estadias de investigación y ha dictado conferencias en Brasil, México, Alemania, España, Francia, Italia, Inglaterra, Portugal, Polonia y Bosnia.

JOAQUÍN DÍAZ

Desde 1964 se dedicó a la interpretación y difusión de la música tradicional en conciertos y conferencias. Al retirarse de los escenarios en 1974 trabajó en la creación de la Fundación que lleva su nombre, en Urueña (Valladolid). Desde 1980 edita mensualmente la *Revista de Folklore*. Ha escrito sesenta libros sobre cultura oral y material, y publicado más de ochenta discos sobre música hispánica tradicional. Es Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 1998 y catedrático honorario en la Cátedra de la Tradición de la Universidad de Valladolid. En el 2002 recibió la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes y en 2005 la Universidad de Valladolid lo nombró doctor *honoris causa*. En 2008 la Academia de la Música le entregó el Premio a Toda una Vida. En 2012 la ciudad de Valladolid le hizo un homenaje en la Feria del Libro. En 2014 la Diputación de Valladolid le entregó la Medalla de Oro de la Provincia.

LUIS DÍAZ VIANA

Doctor en Filología, antropólogo y escritor, es profesor de Investigación del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y miembro del Instituto de Estudios Europeos de la Universidad de Valladolid. Ha sido profesor titular de la Universidad de Salamanca e investigador asociado del Departamento de Antropología de la Universidad de California en Berkeley y publicado más de setenta obras individuales y colectivas, buena parte de ellas dedicadas a la realidad antropológica castellana y leonesa o a los relatos de la sobremodernidad. Ha sido reconocido con distinciones científicas o literarias, como el Premio Castilla y León en Ciencias Sociales y Humanidades, el Premio Nacional de Investigación Cultural “Marqués del Lozoya” y el Premio de Novela “Ciudad de Salamanca”. Cuenta con seis sexenios de investigación reconocidos por el Centro Navarro de Aprendizaje Integral (CNAI).

MIGUEL A. GARCÍA

Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Argentina), y como profesor regular de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es director y editor de *El Oído Pensante* <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/index>>. Ha sido presidente de la Asociación Argentina de Musicología y miembro del Comité Ejecutivo del International Council for Traditional Music. Participa en proyectos de investigación y edición nacionales e internacionales. Sus áreas de interés son: teoría del archivo, teoría etnomusicológica, archivos sonoros y música y cultura de los pueblos originarios de Tierra del Fuego y el Chaco (Argentina), entre otros.

AMBAR GEERTS ZAPIÉN

Licenciada y maestra en Letras Modernas por la Universidad Libre de Bruselas y doctora en Letras por la Universidad Na-

cional Autónoma de México (UNAM), con una investigación sobre las representaciones corporales y la imagen de autor en la obra temprana de la poeta Beat Diane di Prima. Es traductora de artículos, libros académicos, poesía y artículos de arte contemporáneo, además de investigadora independiente y profesora de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde el año 2020. En 2019 se incorporó a Poética Sonora MX, primero como traductora y luego para formar parte integral del grupo de actividades. A su cargo estuvo la coordinación de la traducción al español del libro *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* de Ruth Finnegan.

HUGO GÓMEZ JAIME

Es ingeniero en Tecnologías de la Información y la Comunicación por la Universidad Tecnológica de León (UTL) y graduado de la licenciatura en Literatura Intercultural, área de Tradición clásica, por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), unidad Morelia. Cuenta con más de siete años de experiencia en la gestión y desarrollo de proyectos tecnológicos para el sector público y privado, además de que ha participado en varios proyectos en el área de humanidades organizados por el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), como la Fiesta del Libro y la Rosa en sus ediciones de 2022 y 2023. Fue parte del equipo de traducción al español del libro *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, de Ruth Finnegan, que será editado por la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR-UNAM), el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) y El Colegio de San Luis. Entre sus intereses están el desarrollo de proyectos y experiencias interactivas a partir de las humanidades digitales; la creación de cuento y poesía de temas variados, y el estudio de la cultura y la literatura japonesas.

ANA ROSA GÓMEZ MUTIO

Maestra en Letras Latinoamericanas y licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Trabaja en el área de coordinación académica del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Sus áreas de interés se relacionan con la literatura popular, los estudios de género, las representaciones femeninas en la literatura popular, la literatura oral, la lírica, la docencia del español como lengua materna y la edición crítica de textos. Ha participado en diversos proyectos de investigación sobre literatura popular impresa y presentado ponencias y artículos sobre ellos en congresos nacionales e internacionales.

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1995 es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el Departamento de Lengua y Literaturas Modernas, donde imparte cursos de Teoría Literaria y Literatura Comparada. Desde 1996 es miembro del Sistema Nacional de Investigación (SNI). Obtuvo reconocimientos como el Premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en la categoría Investigación en las Artes (2005) y el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz 2022. Fue cofundadora y coordinadora de varios grupos de investigación, como el Seminario de Semiología Musical (1995-2006), el Grupo de Investigación en Música y Literatura (2006-2009) y Poética Sonora MX (2016 a la fecha). Con este último se sumó desde 2019 como co-coordinadora de tres proyectos de investigación consecutivos con carácter internacional, que han recibido apoyos PAPIIT. Ha impartido talleres y cursos, y ha participado como ponente, conferencista y organizadora de diferentes encuentros académicos sobre

intermedialidad y semiótica en diferentes instituciones, tanto en México como en el extranjero. Además de publicar numerosos artículos académicos sobre semiótica aplicada a las artes y la teoría literaria comparada (música-literatura), cuenta con varios libros como *Reflexiones sobre semiología musical* (coeditado con Gonzalo Camacho, 2011), *Entre artes / entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (coeditado con Irene Artigas Albarelli, 2011) y *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas* (coed. Susanne Klengel, 2022).

RAFAEL GONZÁLEZ BOLÍVAR

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad nacional Autónoma de México (UNAM). En 2014 realizó en Tabasco el curso de realización en cine por el Centro Cinematográfico del Sureste. Actualmente, cursa la maestría del Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Cuajimalpa, con línea temática de “Literatura y Cine”. Como investigador en humanidades, desde 2009 sostiene su interés por el impreso popular como corresponsable de la base de datos y sitio web del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), al tiempo que encausa su investigación de maestría hacia la promoción de estrategias de análisis cinematográfico atento al cine colaborativo-comunitario. En su perfil dedicado al cine, desde el 2014 promueve y se integra a proyectos audiovisuales en la región sureste del país, siendo beneficiado como joven creador para medios audiovisuales por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) Tabasco en 2015 y 2019; además de merecer el estímulo del Programa de la Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE) como responsable de proyectos presentados en 2021 y 2023, respectivamente, para formación de públicos y producción de cortometraje. En 2017, junto con Diana Armenta, fundó “Faz a Faz”,

asociación civil dedicada a la exhibición de cine y a la iniciación de realizadores en la creación y estudio del audiovisual.

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

Ana Elena González-Treviño es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y directora del Centro de Estudios Mexicanos de la UNAM-Reino Unido, en el King's College London. Realizó la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas y la maestría en Literatura Comparada en la UNAM y cuenta con un doctorado en Letras Inglesas por el Queen Mary College de la Universidad de Londres. Se especializa en literatura inglesa y comparada de los siglos XVII y XVIII, así como en humanidades digitales, estudios literarios y culturales. Fue coordinadora del área de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además de numerosos artículos académicos y capítulos de libros, ha publicado *Representación, un dilema de la crítica* (2020) y varios volúmenes de estudios literarios y de traducción, entre los que se encuentran *Laurence Sterne: 300 años* (2016) y *Jonathan Swift y el archipiélago de los espejos* (2018). Dirigió el proyecto de humanidades digitales México *Imaginario, en torno a la imagología mexicana en la cultura impresa de los siglos XVII y XVIII en inglés y francés*. Es miembro del Sistema Nacional de Investigación (SNI) y ha participado en numerosos comités de evaluación académica superior. Es árbitro de publicaciones para revistas académicas y libros.

PAOLA HERRERA ROCHA

Estudió la licenciatura de Literatura Intercultural en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia. Desde el 2020 participa en el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) como una de las gestoras y desarrolladoras del mapa de la Imprenta Vanegas Arroyo. Es gestora de

números especiales como, publicaciones periódicas y difusión en redes sociales de la revista digital *Vertedero Cultural*. También organiza y realiza actividades de coberturas de ferias de libros y festivales a nivel estatal. Ha participado en concursos de creación de cuentos y de investigación humanística. Sus líneas de trabajo e investigación abarcan la escritura creativa, la difusión y gestión cultural, el trabajo literario con sueños, los impresos populares, las humanidades digitales y los materiales orales.

SEBASTIÁN MALDONADO CANO

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la tesis *'Every busy eerie whig's a bit of a torytale to tell': oralidad, escucha, memoria e identidad irlandesa en Finnegans Wake de James Joyce*. Actualmente es alumno de maestría en Literatura Comparada en la UNAM. Se ha desempeñado como traductor, investigador independiente y ayudante profesor de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras, impartiendo el curso sobre *Ulysses*, de James Joyce. Ha publicado artículos académicos en revistas como *Nuevas Poligrafías*, *Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* de la UNAM. Ha colaborado en proyectos de investigación grupales como el de "Literatura angloirlandesa contemporánea de los siglos XX y XXI". Ha sido becario del proyecto PAPIIT "Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido". Participó como ponente en el "Tercer Congreso de Internacional de Poéticas de la Oralidad", organizado por los integrantes de la Red Iberoamericana de Estudios sobre Materiales Orales (RIEMO). Como integrante de Poética Sonora MX, ha participado en la editorialización de piezas digitales, en la organización de sesiones de escucha, en la traducción del libro *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* de Ruth Finnegan y en trabajos internos del proyecto.

MARIANA MURIEL MARTÍNEZ HERRERA

Es investigadora independiente, profesora y creadora. Licenciada en Letras Modernas Italianas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente cursa la maestría en Literatura Comparada en la UNAM donde trabaja con eco-poéticas y futurismos. Desde el 2017 se sumó al proyecto de Poética Sonora MX, primero como prestadora de servicio social y actualmente como colaboradora e investigadora voluntaria. Ha participado como ponente, asistente y organizadora en diversos coloquios, jornadas y seminarios. Fue becaria del proyecto PAPIIT “Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido” (IG400519). Es voluntaria en el área de Servicios Educativos en la Biblioteca Vasconcelos, donde imparte talleres de literatura y organiza círculos de lectura. Además, es cofundadora de las colectivas Nuwa y Polinexas, las cuales buscan impulsar proyectos culturales o educativos multidisciplinarios en comunidades marginales. Algunas de sus prosas poéticas y traducciones han sido publicadas en medios independientes. Sus intereses y líneas de investigación se enfocan en: ecoescrituras, vanguardias poéticas, arte, género, corporalidades, sonoridades, transmedialidad, archivo, traducción y creación literaria.

MARIANA MASERA

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y doctora (Ph. D) en Letras por la Universidad de Londres en el Queen Mary and Westfield College. Es profesora en el Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia. Fundadora de la Asociación y del Congreso Internacional de Lyra Minima. Actualmente es coordina la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de

la UNAM, sede Morelia. Ha dirigido diversos proyectos sobre literatura popular y es la directora del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). Algunas de sus publicaciones más recientes son *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario* (2017), *Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk* (2019), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores* (2022) y “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos* (2022).

AURELIO MEZA

Escritor, editor y traductor. Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con mención honorífica, maestro en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte en Tijuana y doctor en humanidades por la Concordia University en Montreal, Canadá. Es autor de los libros de ensayos *Shuffle: poesía sonora* (Tierra Adentro, 2011), *Sobre vivir Tijuana: textos mutantes fronterizos* (Cecut, 2015) y *Hojas fantasmas: miradas al interior de las editoriales cartoneras en México* (Amapola Cartonera, 2021). Es investigador asociado a Poética Sonora MX desde su fundación en 2016 y coordinador de los aspectos técnicos de su repositorio digital en audio.

GRECIA MONROY SÁNCHEZ

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis con una investigación sobre los impresos populares mexicanos de temática histórico-política de finales de siglo XIX y del siglo XX, publicados por Antonio Vanegas Arroyo. Actualmente lleva a cabo su posdoctorado en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR) de la UNAM, bajo la tutoría de Mariana Masera. Participa desde hace varios

años en el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), en el cual realiza labores de digitalización, catalogación e investigación, así como de edición de obras académicas. Ha impartido cursos sobre literatura popular impresa y participado como ponente en diversos congresos. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “Tras cordeles y folletos: los autores en la literatura popular” (2023); “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo” (2022); “Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)” (2021), entre otros.

XANAI ORTIZ DÍAZ

Egresada de la licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia de la UNAM. Desde 2015 forma parte del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), realizando actividades de investigación, catalogación y divulgación. Durante el año 2021 participó en el diplomado “Voces y resonancias”, coordinado por Alas y Raíces y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO). Desde 2018 coordina el taller infantil y juvenil “Sabadeando arte con La Mueca”, en donde desarrolla y supervisa aspectos escénicos, musicales y literarios junto con niños, niñas y adolescentes. Sus áreas de interés principales son la literatura popular y tradicional, la relación entre música y lírica y la literatura comparada.

LUIS MATEO PATRICIO PINEDA

Ingeniero en Tecnologías Computacionales, maestro en Innovación para el Desarrollo Empresarial y doctor en Ciencias de la Educación. Se ha desempeñado en la función pública y en la iniciativa privada como desarrollador de software, adminis-

trador de proyectos y gerente de TICS, por lo que cuenta con experiencia en programación de software utilizando metodologías ágiles, implementación y personalización de sistemas de administración de recursos empresariales y administración de infraestructura tecnológica. Además, ha sido docente de la licenciatura en Tecnologías para la Información en Ciencias en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, Unidad Morelia; de la Ingeniería en Computación de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y en las ingenierías en Sistemas Computacionales, Mecatrónica e Industrial, así como en las Maestrías en Ciencias de la Computación, en Ciencia de Datos y en la Transformación de los Negocios en la Era Digital de la Universidad Vasco de Quiroga. Sus líneas de investigación son: repositorios digitales, sistemas de información aplicados a la educación. Es el técnico académico responsable del área de cómputo y sistemas de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR) de la UNAM y forma parte del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ

Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (IIBI) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SIN). Tiene dieciocho años de experiencia docente en la UNAM. Ha impartido conferencias, cursos y talleres a nivel nacional e internacional. Es maestra en Ciencia Política y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UNAM y doctora en Ciencias de la Documentación por la Universidad Complutense de Madrid. Ha creado y coordinado programas de formación y capacitación presencial y a distancia a nivel nacional e internacional en los ámbitos de la documentación sonora, audiovisual y multimedia en colaboración con instituciones educativas mexicanas y extranjeras. Propuso y coordinó

desde 2001 hasta 2011 el Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales. Diseñó y coordinó la I, II y III Semana del Sonido en México (2010-2012) y asesoró la realización de ésta en Colombia. Coordinó los esfuerzos del equipo de trabajo que contribuyó en la creación de la Fonoteca Nacional. Es autora de los libros *El archivo sonoro. Fundamentos para la creación de una Fonoteca Nacional* y *Preservación digital sustentable de archivos sonoros*.

PAOLA SÁNCHEZ RUIZ

Alumna egresada de la Licenciatura de Literatura Intercultural con área de profundización en Artes Verbales en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, campus Morelia. Actualmente participa en el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), especialmente en las labores de desarrollo y actualización del Mapa de la Imprenta Vanegas Arroyo, así como en la gestión de la página web, catalogación y digitalización de impresos populares. Como parte del LACIPI ha participado en actividades para la Fiesta del Libro y la Rosa 2022-2023. Recientemente se unió al equipo de corrección de estilo para la revista digital *Vertedero Cultural*. Sus áreas de interés en la investigación son la narrativa oral, los estudios antropológicos, la historia, las humanidades digitales, las redes intelectuales, la literatura infantil y la ecocrítica.

JOSÉ SIMÓN MENCHACA

Egresado de la licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, campus Morelia. Ha trabajado en proyectos de divulgación cultural junto al Centro Regional de las Artes de Michoacán (CRAM). Ha sido parte de la Feria del Libro de Zamora, Michoacán, además de estar presente en otros eventos organizados por la librería Educal. Es parte del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares

Iberoamericanos (LACIPI) y de la Red Nacional de Alumnos de Literatura y Lingüística (Rednell). Actualmente es profesor de teatro musical en Tangancícuaro y director del grupo de teatro Voces en el Viento, en Zamora. Sus líneas de investigación son la literatura queer, la ciber-literatura, el fomento a la lectura, la historia del teatro, la oralidad, lo popular y la música pop.

MIRIAM TORRES CARRILLO

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con un interés especial en las herramientas de la literatura comparada. Ha profundizado en el legado de la obra de Jack Kerouac dentro del ámbito musical de finales del siglo XX y principios del XXI, tema en torno al cual giró su tesis de licenciatura. Desde 2017 forma parte del grupo de investigación Poética Sonora MX, realizando labores de consulta y diagnóstico de archivos, asistencia en actividades de gestión cultural, redacción, edición y corrección de estilo de artículos de investigación y difusión para el sitio <www.poeticasonora.unam.mx>. En 2019 fue ayudante de profesor en las materias de Teoría Literaria y Literatura y Artes en la FFyL, y ese año comenzó a realizar labores de gestión y planeación de actividades de la Cátedra Extraordinaria Max Aub, Transdisciplina en Arte y Tecnología de Cultura, UNAM. Desde el 2020 es responsable de comunicación en redes sociales de dicha Cátedra.

KASSANDRA VALENCIA

Egresada de la licenciatura de Lengua y Literaturas Modernas Inglesas de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde el 2020 es integrante de Poética Sonora MX, en un inicio como alumna de servicio social. Ha publicado distintos textos sobre diversos

eventos y/o piezas vinculados a prácticas poéticas experimentales, la escucha y el archivo. Ha sido integrante de los proyectos “Materialidades de la voz: archivos, impresos y sonido” (PAPIIT IG400519) y “Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido” (PAPIIT IG400221), y actualmente participa en “Entre la voz y el impreso: fronteras y multimedialidad” (PAPIIT IG400623). Colaboró como becaria en el proyecto “Hacia las literaturas extendidas y otras materialidades” (PAPIME PE401219), todos ellos de la UNAM.

MARTHA FERNANDA VÁZQUEZ CARBAJAL

Licenciada en Literatura Intercultural por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, unidad Morelia, y en Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Maestra en Filosofía de la Cultura por la misma universidad. Sus líneas de trabajo son la filosofía del lenguaje, la literatura medieval y la literatura popular impresa, así como las posibles interconexiones que se pueden dar entre estas áreas de estudio. Es colaboradora del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) y es autora de los artículos «Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos»: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo” publicado en el *Boletín de Literatura Oral*, núm. 12, de la Universidad de Jaén y “De Juan sin miedo a Peruchito el valeroso: análisis comparativo del personaje-tipo” en coautoría con Xanai Ortiz Díaz, como parte del libro coordinado por Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1917-2017). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*.

Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz, coordinado por Susana González Aktories y Mariana Masera, fue editado por la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, inscrita a la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México en abril de 2024.

