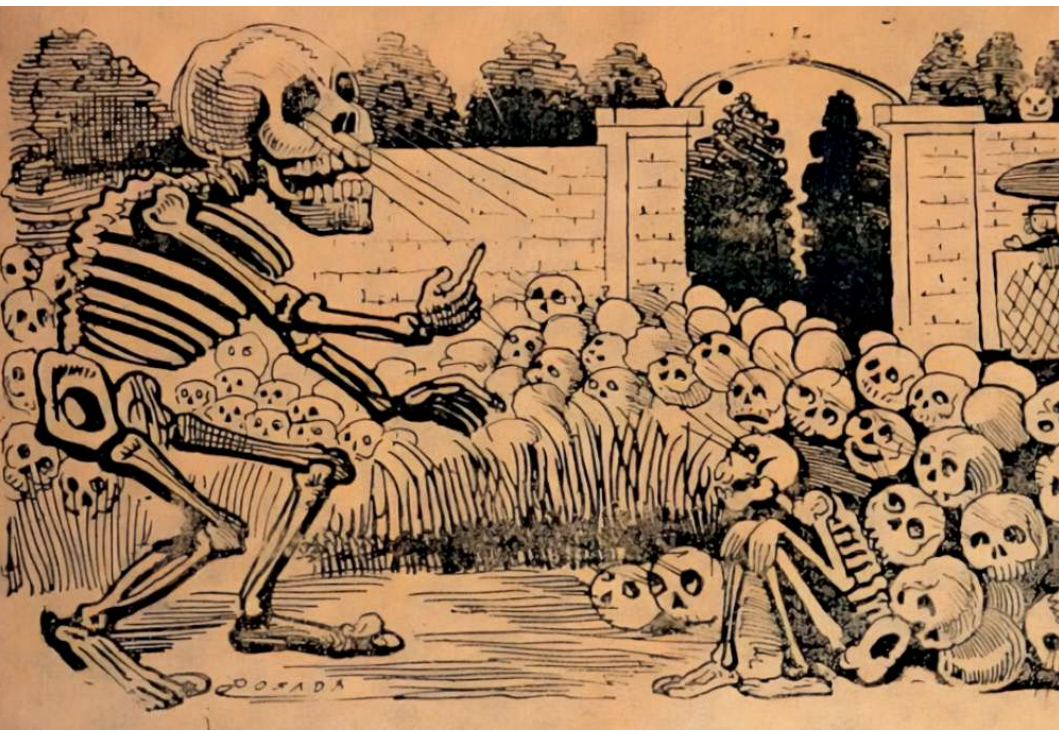
LAS PARADOJAS DE LA LIRA

Activaciones, versiones y diversiones en torno a los impresos de Antonio Vanegas Arroyo



SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES, MARIANA MASERA *y* **FEDERICO EISNER-SAGÜÉS** *(coordinadores)*

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
UDIR Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POÉTICASONORAMX
LACIPI Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos
LANMO Laboratorio Nacional de Materiales Orales
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

LAS PARADOJAS DE LA LIRA:

activaciones, versiones y diversiones en torno a los impresos de Vanegas Arroyo

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información
Nombres: González Aktories, Susana, 1967- , editor, autor. | Masera, Mariana, editor. | Eisner Sagüés, Federico, 1977-, editor.
Título: Las Paradojas de la lira : activaciones, versiones y diversiones en torno a los impresos de Vanegas Arroyo / Susana González Aktories, Mariana Masera y Federico Eisner Sagüés (eds.) ; Susana González Aktories (coord.).
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2025.
Identificadores: LIBRUNAM 2270906 (libro electrónico) | ISBN 9786075875774 (libro electrónico).
Temas: Vanegas Arroyo, Antonio, 1852-1917. | Volantes (Impresos) -- México -- Siglo XIX. | Volantes (Impresos) -- México -- Siglo XX. | Impresos efímeros -- México -- Historia.
Clasificación: LCC Z232.V29 (libro electrónico) | DDC 686.2092—dc23

Portada: Amaury Veira Huerta
Imagen de portada: ampliación de la hoja volante titulada *Las calaveras del montón*, publicada por la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1915. Disponible en: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCMonton.djvu

Primera edición: 2025
D.R. © 2025, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Corrección: Ana Sofía Rodríguez Everaert
Formación y maquetación: Ana Laura Alba (*et al*.)
Asistencia editorial: Bianca Alessandra Pizano Soto

ISBN (libro electrónico): 978-607-587-577-4

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.

Hecho en México

LAS PARADOJAS DE LA LIRA:

activaciones, versiones y diversiones en torno a los impresos de Vanegas Arroyo

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES,
MARIANA MASERA Y
FEDERICO EISNER SAGÜÉS *(coordinadores)*

UDIR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POÉTICASONORAMX
LACIPI
LANMI Laboratorio Nacional de Materiales Orales

Índice

Créditos y agradecimientos 9

Anexo 11

Presentación
Susana González Aktories y Mariana Masera 13

1. Los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo: contextualización histórica, semántica y formal de cuatro hojas volantes
Mariana Masera, Ana Rosa Gómez Mutio y Grecia Monroy Sánchez 33

2. Revisitación de los impresos populares: entre la lectura en voz alta y la activación de un paisaje sonoro
Susana González Aktories 61

3. Deriva personal por la activación sonora de impresos populares mexicanos
Federico Eisner Sagüés 95

4. Experiencias sobre la lectura en voz alta como parte del proceso de interpretación y estudio de estas piezas
Kassandra Valencia y Jorge Pacheco Ozúa 129

Apéndice: Lista de piezas de audio que acompañan esta publicación 153

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

Coordinación y conceptualización:
Susana González Aktories, Mariana Masera y Federico Eisner Sagüés

Colaboración, apoyo técnico y apoyo editorial y curatorial de la página web y del libro:
Ana Rosa Gómez Mutio y Miriam Torres Carrillo

Diseño, desarrollo y alimentación web:
Juan Carlos Villa Arcos

Seguimiento y alimentación:
Susana González Aktories, Federico Eisner Sagüés y Juan Carlos Villa Arcos

Fotos:
Susana González Aktories, Federico Eisner, Sebastián Maldonado Cano, Kassandra Valencia y Salvador Fernández Félix

Videos:
Servicios sociales del equipo audiovisual del LANMO, Federico Eisner Sagüés y Susana González Aktories

Esta publicación se realizó con apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación y de Innovación Tecnológica de la Dirección General de Personal Académico de la UNAM, con el proyecto PAPIIT IG 400623, "Entre la voz y el impreso: fronteras y multimedialidad".

El libro se acompaña de un sitio de consulta que se localiza en la dirección 👈 https://lanmo.unam.mx/paradojas-delalira/) y contiene las piezas sonoras a las que se hace referencia en los textos. Los hipervínculos de los distintos ejercicios comunicativos se enlistan en la siguiente tabla y están disponibles para ser consultados a lo largo del texto. Agradecemos a Diego Romero Leñero, técnico académico en audio, y a Juan Carlos Villa Arcos, técnico académico en sistemas del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO), por su valioso apoyo en la masterización de los audios y la realización y diseño de este micrositio, respectivamente.

Presentación

Susana González Aktories y Mariana Masera

La presente investigación colectiva se fundamenta en las bases conceptuales de los estudios de literatura popular y los estudios de la voz, en particular de los pliegos de cordel, desarrollados en las últimas décadas y que han destacado la naturaleza multimedial de estos materiales. Este libro propone una relectura actualizada de los mismos con el propósito de ampliar las reflexiones hacia la experiencia práctica que supone enfrentarse, en el contexto contemporáneo, a su lectura en voz alta.

El acercamiento aquí planteado se centra en cuatro hojas volantes publicadas en México por Antonio Vanegas Arroyo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX e ilustradas por José Guadalupe Posada. Aunque originalmente los textos estaban destinados a ser transmitidos por la voz, hoy en día constituyen un testimonio gráfico-textual, sin preservar propiamente su dimensión sonora. Sin embargo, al ser leídos en voz alta en el siglo XIX evocan un imaginario cultural que da cuenta de su permanencia en la memoria colectiva, transmitida a lo largo de los años mediante rituales y en contextos específicos. Al mismo tiempo, la voz los transforma, permitiendo que cobren nuevas formas al integrarse con prácticas, técnicas y elementos contemporáneos, lo cual los vincula de manera significativa con el mundo actual.

La imagen de la portada, que amplifica un detalle del grabado de las calaveras realizado por José Guadalupe Posada para ilustrar una de las hojas volantes seleccionadas, funciona como un guiño a la vitalidad de estos documentos de archivo: lejos de estar muertos, siguen proyectando sus voces espectrales, reencarnando y desafiándonos con cada nueva lectura.

Tomar como muestra las cuatro hojas volantes, elaboradas con intenciones muy diversas, en formatos editoriales y géneros poéticos distintos, nos permite explorar también el papel activo que tiene el "lector oidor". Nuestra atención se centra así también en la agencia que éste tiene cuando se enfrenta a los impresos, los cuales detonan en él procesos de re-conocimiento y de re-creación. Ello a su vez ofrece posibilidades de revalorar y enriquecer nuevas perspectivas para el campo literario desde una modalidad de investigación-creación colectiva. De este modo, el presente trabajo conjunto parte de que es posible encontrar maneras alternativas y colaborativas de desarrollar investigaciones en los campos literarios y sonoros, así como de comunicar sus hallazgos de nuevas formas. Lo anterior constituye un aspecto central y deliberado de nuestra metodología, que busca explorar nuevos caminos para entrelazar el pasado con el presente y contribuir tanto a los estudios literarios como a los de la voz. En este marco, se abren posibilidades para replicar, diseminar y crear nuevas formas de pensar y estudiar los objetos, siempre desde un enfoque colectivo.

Debemos reconocer que nosotros, desde el presente, también nos volvemos intérpretes y mediadores de estas fuentes, en un sentido no sólo teórico-conceptual sino también práctico. Lo anterior implica la responsabilidad de ponderar qué se visibiliza y qué se mantiene opacado en estos ejercicios orales. De igual manera, podemos considerar estos impresos como dispositivos de comunicación propios de su tiempo y a su vez podemos reinterpretarlos, expandiendo su lectura desde paradigmas actuales.

Como ya se mencionó, la iniciativa a partir de la cual se generó este proyecto es colectiva[1] en tanto involucró a

[1] Se trata de un proyecto sobre "Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido" (PAPIIT IG 400221), que contó con apoyo de la UNAM

miembros de tres grupos de investigación: Poética Sonora MX (PSMX), el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Latinoamericanos (LACIPI) y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO).[2] Las motivaciones de exploración del proyecto se derivan del diálogo y la colaboración sostenida durante algunos años entre estos tres grupos, cada uno de los cuales, sin embargo, se especializa en contextos culturales y temporales diferentes y con propósitos distintos. No obstante, todos comparten el interés de llevar los estudios orales más allá de lo estrictamente académico y documental, a ejercicios que permitan enriquecer el conocimiento sobre las formas en las que hoy pueden ser recibidos y actualizados estos pliegos de cordel, de manera individual o grupal. La intención principal de esta colaboración residió en poner en práctica y a prueba las formas de activación de expresiones de literatura popular que fueron parte de la producción editorial de la imprenta Vanegas Arroyo en México de fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Para ello contamos con la guía del poeta, artista sonoro e investigador uruguayo radicado

para la realización de sus actividades durante 2021 y 2022 y cuyas responsables fuimos las autoras de esta presentación.

[2] Participantes por parte de PSMX: Susana González Aktories, junto con Sandra Arenas Salazar, Paula Hernández Dircio, Pablo Hurtado Viramontes, Danae López Ramos, Sebastián Maldonado Cano, Jorge Pacheco Ozúa, Kassandra Valencia, (presenciales); Isabel Alcántara, Muriel Martínez Herrera, Gabriela Montiel Suárez, Miriam Torres Carrillo, Victoria Ruiz Castillo y Bruno Armendáriz Torroella (de forma virtual), además de la contribución de Octavio Serra Bustamante. Por parte del LACIPI: Mariana Masera, junto con Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy Sánchez, Martha Fernanda Vázquez Carbajal, además de Verónica Briseida Castro Pérez, Hugo Gómez Jaime, Paola Herrera Rocha, Dante Missael Montoya Azpeitia, Xanai Ortíz Díaz, J. Roberto Rico Cortés, Paola Sánchez Ruíz y José Simón Menchaca. Y por parte del LANMO: Berenice Araceli Granados Vázquez y Diego Romero Leñero, junto con Andrés Arroyo Vallín y Víctor Manuel Avilés Velázquez.

en Chile, Federico Eisner Sagüés,[3] a quien invitamos a sumarse a este proyecto para que ayudara a darle un nuevo giro creativo a las formas tradicionales que tenemos de leer y entender estos materiales.

Antecedentes de estudios sobre voz e impresos populares

Antes de adentrarnos en aquello que motivó esta exploración, es preciso recordar que ha habido avances importantes en los años recientes para redimensionar el papel híbrido e intermedial que por naturaleza tienen los pliegos de cordel (Masera, 2021).

Por una parte, Margit Frenk, en su emblemático libro *Entre la voz y el silencio* ([1997] 2005), señala la importancia de la lectura en voz alta y de la lectura realizada por aquellos que no eran letrados, los llamados "lectores oidores". De esta manera, la estudiosa comenta que existen paralelismos entre la cultura plenamente oral y aquella que es oralizada, es decir, aquella cuyo circuito se traza desde la letra a la voz:

[3] Federico Eisner Sagüés (Montevideo, Uruguay, 1977) es músico, escritor, integrante fundador del ensamble músico-vocal Orquesta de Poetas y co-organizador del Festival de Poesía y Música PM en Chile. Obtuvo su doctorado en Artes/Música por la Universidad Católica de Chile en 2022, con una investigación sobre "Música y poesía sonora. Relaciones colaborativas en torno a las prácticas vocales experimentales" (Eisner, 2022b), para la cual contó con Beca de Doctorado de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Dicho trabajo se realizó desde la práctica artística alrededor de las relaciones entre música y poesía sonora, considerando las prácticas vocales como el eje articulador de esta relación. Actualmente es investigador de posdoctorado en la Universidad Católica de Chile (ANID, Fondecyt de Posdoctorado 3240511) y parte del proyecto anid/Anillo Animupa (ATE 220041).

> Si en una cultura oral la creación se produce en una situación de tipo teatral, una especie de representación —la performancia—, que muchas veces se da en el ámbito de una fiesta, ya en la plaza pública, ya en una iglesia, ya en un palacio, algo análogo suele ocurrir en culturas en que la escritura se convierte en voz. […] Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes lo presentan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno. (Frenk, 2005: 35)

En este mismo sentido, la estudiosa nos recuerda la obra de otra figura señera en temas de oralidad, Paul Zumthor (1991), y cómo él reconocía el valor que, para este tipo de comunicación, tiene el cuerpo del o los enunciantes, la performance, considerando su presencia, sus gestos y la materialidad de sus voces (Frenk, 2005: 35). Asimismo, la investigadora hace énfasis en la corporalidad de la letra cuando afirma que:

> [e]ntre la letra concebida como fonema y la letra concebida como depósito, pagaré, partitura, representación, retrato, copia, imagen —metáforas que reaparecen una y otra vez en las definiciones de letra— no hay, pues, diferencia de fondo. En ambos casos la escritura se nos presenta imbuida de sonido, partiendo de la voz y regresando a ella. (Frenk, 2005: 90)

Otro de los pioneros que, junto con Frenk, resalta la relación que tiene el texto con su lectura en voz alta es Roger Chartier, por ejemplo, en ensayos como "Leer la lectura" (2013: 11-13). Específicamente en cuanto a la lectura de este tipo de impresos vale recordar también las aportaciones del hispanista Jean François Botrel, quien confirma que esos pliegos de cordel, entendidos como "textos matriciales",

forman parte de lo que él denomina "literatura de la voz". Añade, además, que este tipo de literatura se caracteriza por contener rasgos prefigurados de textos memorizados y memorizables, tanto individual como colectivamente, lo que apunta a la oralización de un sentido que se gestiona entre la página, su lectura y su escucha, ya sea en forma de lectura en voz alta, de recitación o de canto.[4]

Una referencia complementaria que explica nuestra iniciativa de acercarnos a los impresos desde la oralidad es la que ofrece el semiólogo Raúl Dorra en su ensayo "Los escenarios de la palabra", donde remite a uno de sus textos previos, "Poética de la voz" (1997), para continuar su reflexión y afirmar que "cualquier mensaje escrito propone una forma de la entonación (entonación que en sus variaciones caracteriza, entre otras cosas, a los distintos géneros discursivos) y que cualquier forma de lectura es, por lo menos en algún grado, una actuación. Inversamente, cualquier actuación verbal [entiéndase oral o vocal] puede ser observada como una escritura que se actualiza" (Dorra, 2002: 67). No obstante, hay que estar conscientes de las dificultades que presenta hablar aquí de "voz" pues, como afirma Alison Sinclair, se trata de una categoría problemática, y más cuando se refiere a textos impresos (Sinclair, 2021).

[4] Botrel cuenta con una amplia bibliografía al respecto. Remitimos aquí tan sólo a aportes como la conferencia y las intervenciones que realizó en el marco del Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", en su entrega de 2021. Haremos en lo que sigue lo mismo con especialistas como Alison Sinclair, Gloria Chicote y Luis Díaz Viana, quienes participaron en esta misma entrega, y con Ruth Finnegan en el marco del Seminario Internacional "Orality: Archive and Sound" del 2020. Esto a manera de continuación del diálogo que los integrantes del presente estudio sostuvimos con todos ellos como parte de un trabajo colaborativo más amplio realizado con apoyo de la UNAM, bajo el proyecto "Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido" (PAPIIT IG 400221).

Este breve panorama de los antecedentes de estudios sobre el papel de la oralidad, la lectura en voz alta y su relación con los impresos populares —que no pretende ser exhaustivo sino sobre todo selectivo en cuanto a los aportes realizados en consideración a la voz—, no podría quedar completo si no volvemos a los trabajos de Mariana Masera. Siguiendo el camino abierto por Aurelio González, ella destaca que los impresos populares sirven a la transmisión de conocimiento, siendo también generadores de un imaginario común, desde cuyo estudio se puede comprender mejor la relación entre el impreso y lo oral. En esta línea, constata que "la letra impresa ha servido como notación a la voz que la enarbola, la reverbera, la acompaña, una y otra vez a través del tiempo" (Masera, 2018: 27). Estas propuestas quedan profundizadas y ejemplificadas en uno de sus estudios posteriores, "Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest" (2022), donde toma de base la colección de textos de lírica e impresos populares de Vanegas Arroyo, la cual también es objeto de este volumen.

Si, como afirma la antropóloga y especialista en estudios orales Ruth Finnegan, "escribir es una especie de trabajo sónico",[5] puede derivarse que la lectura en voz alta de estos textos nos regresa, a manera de "activación",[6] al mundo de lo sonoro. Y ello empezando por reconsiderar, a través de esas huellas que quedan en los impresos, aquellas voces

[5] "Writing is a sonic experience".

[6] En los capítulos 2 y 3 se volverá sobre el concepto de activación. Valga por lo pronto aclarar que aquí se asocia con formas de relectura, recreación, revisitación de una fuente o documento previamente dado, pero a partir de paradigmas y contextos que pueden ir variando y que son determinados por el momento, los conocimientos y la disposición con los que se aproxima uno a dichos documentos. El concepto fue ampliamente discutido en el marco del segundo Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance" en marzo de 2021, organizado por los grupos de PSMX y el LACIPI, al que también atendieron miembros del LANMO que participaron en este estudio.

desaparecidas, que sin embargo se hacen presentes de formas muy variadas.[7] Así, la activación no sólo refiere a un acto de leer y vocalizar el contenido textual, sino también a una forma de interpretación y traducción que implica una transposición intersemiótica[8] e intermedial del pliego como dispositivo discursivo.[9] Hablamos de un dispositivo en tanto que involucra saberes y usos determinados, propios del contexto en el que originalmente circulaban estos materiales escritos, pero que también pueden recrearse y/o asociarse con prácticas análogas actuales.

Por lo tanto, poner voz a los textos en la propuesta que aquí nos convoca significa más que sólo realizar lecturas de éstos en voz alta. Comprobamos, como han hecho ya los estudiosos de la oralidad, que bajo la aparentemente simple categoría de voz se sintetizan procesos complejos y aspectos que merecen iluminarse y reflexionarse con detenimiento, sobre todo para entender qué nos ocurre y cómo podemos emplear la voz como una herramienta útil en el estudio de impresos populares antiguos. En el proceso de poner voz a los textos, literalmente, encontramos que este se construye, moldea y realiza a partir de múltiples

[7] Esas que Roger Chartier llamaría "voces paginarum" (Chartier, 2006: 114).

[8] Cabe recordar cómo Roman Jakobson considera las traducciones intersemióticas como transposiciones de signos (Jakobson, 1984). En este caso sería de un sistema gráfico (textual y visual), tal como aparece en una dimensión plana de la página, a uno corporal, gestual y performativo.

[9] Entendemos "dispositivo" en el sentido que le dio Giorgio Agamben, como organización y disposición de red de saberes y prácticas que incluyen instituciones, reglas y formas de discurso. En este caso nos referimos a aquello vinculado a las prácticas de lectura y, en general, de oralidad, en relación con las tecnologías que ésta desarrolla para su comunicación y reproducción (cfr. Agamben, 2007: 1). Los marcos de lectura que se aplican hoy a los impresos populares de otros tiempos evidencian un dispositivo implícito de técnicas y saberes, mediante los que éste no sólo revela algo del pasado sino también continúa apelándonos, desde una sensibilidad actual, a re-presentar esa oralidad.

paradigmas[10] y que sólo al momento de ejecutarse, puede volverlos evidentes para quien activa el texto.

Nos hemos propuesto observar esto último en los textos de cuatro hojas volantes publicadas a finales del siglo XIX y principios del XX, a saber: *¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!, Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!, Las calaveras del montón* y *Delgadina*.

El criterio de selección se basó sobre todo en la performatividad de los textos. Las primeras dos hojas relatan sucesos violentos con consecuencias sobrenaturales. Se eligieron por el "carácter lúgubre" de sus narraciones; en tanto que las hojas denominadas *Las calaveras del montón* y *Delgadina* fueron seleccionadas porque remiten a formas poéticas tradicionales como la calavera y el romance transformado en corrido (véase el capítulo 3).

Tomar estos impresos, que forman parte del amplio género de cordel (Botrel, 2021),[11] para leerlos en voz alta hoy, es un acto que invita a la reflexión, no sólo sobre la manera en la que nos relacionamos con este tipo de materiales —algunos de la tradición oral, que remiten a otros contextos y épocas histórico-culturales—, sino también sobre cómo este acto/activación puede devenir en una forma de investigación empírica enriquecida. Esta ofrece

[10] Botrel relaciona esto con las mnemotecas (2021), es decir, con esa gran memoria colectivamente construida y que deja una serie de huellas en las que, sin embargo, a falta de registros sonoros —como remarca Gloria Chicote (2021)—, la "gran ausente" ha sido la voz.

[11] El considerar la literatura de cordel como género es algo sobre lo que todavía no hay consenso entre los investigadores; véase por ejemplo la postura de Luis Díaz Viana, quien sostiene que el cordel no define un género literario (2021).

herramientas analíticas y creativas que generan nuevas formas y derivas para familiarizarnos con estos textos.

Sobre el proceso colectivo de investigación-creación

Tomando en consideración lo ya mencionado hasta aquí en cuanto a los pliegos de cordel como materia de estudio y las aproximaciones a estos que se han hecho previamente, ofrecemos a continuación un breve recorrido que da una idea general de cómo se articuló esta propuesta y de cómo se fueron desarrollando las actividades relacionadas. Se destacan algunos aspectos antes aludidos, pero ahora en el contexto procesal, pues nos parece importante que el lector tenga como referencia cada uno de los pasos realizados a lo largo de la colaboración, así como las intenciones detrás de cada una de las etapas. Ello permite entender el desarrollo de los siguientes apartados del libro como producto de la profundización del proceso y como una forma de compartir los resultados obtenidos.

Un punto de partida para los tres grupos participantes fue la intención de trabajar creativamente con dichos pliegos. Empezamos por diseñar un plan que permitiera pensar y actuar desde una nueva perspectiva, esto es, más allá de las prácticas tradicionales de análisis literario y de los marcos teóricos acostumbrados para este tipo de investigaciones en el ámbito académico. En este sentido, los grupos partirían de una igualdad de circunstancias en cuanto a la oralización de los textos, dado que es todavía una práctica poco común dentro de los estudios de lírica popular; y ello aun cuando el grupo del LACIPI contaba con conocimientos teóricos e historiográficos más amplios en este campo. La idea de invitar a alguien con el perfil

de Federico Eisner nos pareció pertinente, pues tiene la sensibilidad y el conocimiento para abordar este tipo de materiales desde una perspectiva de creación-investigación. Si bien su formación e intereses se orientan más a la poesía sonora y la experimentación contemporánea con texto, voz y música, Eisner se sumó con interés y entusiasmo, pero sobre todo con una visión para explorar las vías mediante las cuales pudiéramos traducir juntos el discurso poético-verbal de los pliegos populares en uno orientado hacia la performatividad de la voz y el sonido, como extensión del documento y como otra manifestación de la experiencia estética que provoca su lectura en voz alta.

Dado que una parte de quienes integraron el grupo de investigación no estaba familiarizada con los materiales y sus usos en la época, el primer paso estuvo a cargo de los miembros del LACIPI, quienes tienen los pliegos de cordel de la Imprenta Vanegas Arroyo como su principal objeto de estudio y han realizado un trabajo de rescate, catalogación y resguardo único en su archivo digital.[12] Ellos realizaron una preselección de varias muestras representativas de dicha colección, un corpus preliminar que se compartió a Eisner para que conociera los distintos tipos de expresiones que contenían los impresos populares, con la idea de que eligiera aquéllos que pudieran servir al trabajo creativo. Como en esta fase él mismo todavía desconocía los antecedentes y contextos propios de estos pliegos, su criterio de selección se guió principalmente por la intuición y la curiosidad, pero también por afinidades (o quizás resonancias) encontradas con prácticas de la tradición de la lira popular chilena. Su interés se orientó de igual manera por la posibilidad de yuxtaponer

[12] Véase Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio).

y de contrastar textos que pudieran presentar distintas estrategias de lectura y sonorización. La elección final se concretó en un corpus con los textos arriba referidos, que abreviaremos como *¡Terribilísimo ejemplar!*, *Asombroso suceso*, *Las calaveras del montón* y *Delgadina*. Las primeras dos, narraciones y noticias en prosa y verso, podrían ser catalogadas bajo el rubro de "historias ejemplares" e "historias de sucesos y crímenes". Las dos restantes aparecen en verso y corresponden, respectivamente, a una calavera en forma de epitafios y a un romance adaptado en la tradición mexicana con algunos recursos del corrido, que además incluye interesantes representaciones femeninas. Cada uno de los pliegos alude, además, a temas y formas de uso y de mediación particulares, lo cual exige imaginar formas de expresión oral y sonora diversas, que a su vez apelaban a una atención de escucha diferente.

Tras definir el material de trabajo, se convocó a la primera sesión grupal, como encuentro preliminar y vía Zoom, el 9 de marzo de 2022.[13] Ahí los miembros del LACIPI presentaron los antecedentes y contextos en los que originalmente se enmarcaba cada una de las piezas elegidas, según lo expuesto en el capítulo 1, con el fin de que se entendiera el tipo de discurso y la función y circulación que tuvieron en su momento. Más allá de apuntar al contenido diverso de los textos, durante la sesión se explicó otra particularidad que tienen estos pliegos, al estar siempre acompañados de ilustraciones realizadas por distintos artistas plásticos de la época, como José Guadalupe Posada. En su origen preparados *ex profeso* para acompañar

[13] El registro del encuentro puede consultarse bajo "La paradoja de las liras. Primer encuentro con Federico Eisner para la activación de archivos de impresos populares" en el sitio de PSMX (Eisner, 2022a).

estas publicaciones, estos grabados fueron reutilizados en más de un impreso.[14]

En dicha sesión, el grupo también tuvo la posibilidad de conocer el trabajo y el tipo de aproximación a los textos escritos que realiza Eisner desde su sonorización, tanto en sus investigaciones académicas (cfr. Eisner Sagüés, 2022b) como en sus creaciones artísticas. Varias de sus piezas sirvieron para ejemplificar los distintos procedimientos de puesta en voz/vocalización/oralización de poesía que emplea, y los efectos que esto genera en la escucha. Este intercambio permitió sentar las bases comunes para encuentros posteriores y concretar la primera tarea: que leyéramos en voz alta y grabáramos, de manera individual o grupal una o varias de estas piezas, las cuales luego serían compartidas y discutidas en grupo.

En seguimiento a este encuentro se organizó, en mayo del mismo año, un taller intensivo de tres días, en formato híbrido,[15] con cuatro propósitos principales: primero, cuestionarnos qué mecanismos se activan al momento de leer un documento antiguo de literatura popular en voz alta, y qué formas creativas se pueden desarrollar para actualizar dichas lecturas; todo ello como parte de un proceso a la vez performático e investigativo. Segundo, presentar herramientas digitales, del tipo de las grabaciones de lectura en voz alta, como alternativas de análisis de materiales sonoros. Esto ayuda a reconocer patrones vocales

[14] En un estudio transversal más amplio, esto tendría repercusiones sobre cómo interpretar y por ende sonorizar el texto. Se comenta más sobre estos usos repetidos de los grabados en el capítulo 1 de este libro.

[15] Este taller se llevó a cabo entre el 23 y el 27 de mayo de 2022, en ciertos momentos de forma presencial y en otros de manera híbrida. El primer día se impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en la Ciudad de México, mientras que las sesiones del 26 y 27 de mayo tuvieron lugar en las instalaciones del LANMO, en Morelia.

y a modificar el material sonoro mediante la integración de efectos y texturas para resaltar gestos semántico-sonoros. Tercero, trabajar en equipos con la intención de profundizar y diversificar los ensayos de lecturas en voz alta colectiva, bajo criterios determinados en conjunto, para realizar nuevos registros predominantemente de forma presencial, tanto en aulas como en un estudio de grabación. Cuarto, en distintas etapas plantearnos sesiones de escucha para evaluar los resultados y hacer comentarios grupales sobre los criterios y las decisiones tomadas en la realización de cada una de las lecturas, sobre los efectos que esto produjo en la escucha e interpretación de los textos y sobre la manera en que estas propuestas orientarían los ejercicios y prácticas subsecuentes de lectura. Los elementos constitutivos de los tres primeros objetivos pueden encontrarse en los capítulos 2 y 3 de este libro, mientras que una muestra de las reflexiones e impresiones sobre los aprendizajes que se derivaron del cuarto objetivo se recogen en el capítulo 4.

Los resultados de los registros de audio recabados durante el taller demandaron una posterior etapa de selección y análisis cuidadoso, que conllevó el correspondiente trabajo de edición y de postproducción. Estos registros acompañan la presente publicación y pueden consultarse de forma íntegra en el apéndice, además de que son referenciados en varias páginas del libro (en particular en los capítulos 2 y 3). Otras fuentes que documentan el proceso y dan cuenta de las distintas dinámicas y resultados son las imágenes y videos, de los cuales también se aprecia una amplia selección en el micrositio que complementa este volumen (☜ Sitio digital de Las paradojas de la lira).

En cuanto al trabajo de investigación que se ofrece en cada apartado, creemos que explica y profundiza, desde múltiples perspectivas y a partir de diversos marcos

teórico-conceptuales, las expectativas y preguntas que se tuvieron en las etapas del proceso, así como los recursos y herramientas empleados. Todo ello, según creemos, integra un mosaico iluminador y útil de lo que pueden arrojar este tipo de activaciones.

Concluimos nuestra introducción invitando a los lectores a aproximarse a las distintas secciones del libro, las cuales ahondan en este proyecto colectivo desde enfoques disciplinares distintos y con tonos diferentes pero, según consideramos, de formas recíprocamente complementarias, dialógicas e incluso secuenciales.

El primer capítulo, presentado por los miembros del LACIPI —Mariana Masera, Ana Rosa Gómez Mutio y Grecia Monroy Sánchez— ofrece una introducción a los estudios sobre los impresos populares desde una perspectiva interdisciplinaria que destaca los géneros literarios y la oralidad, así como su carácter intermedial y performático. Además permite la contextualización histórica, social y cultural de las cuatro hojas volantes seleccionadas, lo que facilita al lector comprender con mayor profundidad tanto las formas editoriales como los contenidos de estos impresos, y las funciones originales que desempeñaron en el México de entresiglos. El segundo capítulo, a cargo de Susana González Aktories, se concentra en explicar el proceso mismo de las lecturas en voz alta como forma de activación y los tipos de expresión a los que se llegan a asociar. Todo ello tomando en cuenta los planteamientos del taller. La reflexión sobre el proceso creativo en cuanto a los aspectos performativos, así como las decisiones de edición sonora, es el motivo principal del tercer capítulo, elaborado por Federico Eisner. Aquí se profundiza en algunos criterios de activación y de re-creación sonora de las piezas, considerando las dinámicas grupales, así como la toma de postura personal respecto a las grabaciones.

El cambio de tono entre éste y los capítulos anteriores se hace evidente, pues queda de manifiesto la voz del creador invitado que comparte sus antecedentes y poética personales, lo cual explica cómo se sumó al proyecto y de qué manera pudo enriquecerlo. Para equilibrar y complementar esta perspectiva individual del artista que guió al grupo por terrenos inexplorados, en el cuarto y último capítulo —a cargo de Kassandra Valencia y Jorge Pacheco Ozúa— se reúne a manera de mosaico una serie de impresiones críticas realizadas por las y los participantes. Aquí se comparten las experiencias e interpretaciones sobre la puesta en voz de las distintas piezas a lo largo del proceso. Dicho texto deriva de una edición y síntesis de testimonios recogidos en varias sesiones grupales —presenciales y virtuales— llevadas a cabo en el transcurso del taller y también tras haberlo concluido. Así, se reconoce a quienes aportaron a este estudio desde sus respectivas trayectorias y en etapas de desarrollo académico muy variadas.

A través de las cuatro secciones que integran esta publicación, y de los ejemplos visuales, audiovisuales y sobre todo de audio, se espera iluminar y problematizar otras facetas de los impresos populares. Deseamos que este esfuerzo sirva para detonar nuevos acercamientos teórico-prácticos sobre la oralidad.

Referencias

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est–ce qu'un dispositif?*. Trad. Roberto J. Fuentes Rionda. París: Éditions Payot & Rivages.

Botrel, Jean François. 2021. "Impreso, memoria y oralidad en la literatura de cordel". Conferencia magistral dictada en el marco del Seminario Internacional "Orality Memory and Resonance", 24 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: http://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=24&evento=2 (consultado el 18 de julio de 2024).

Chartier, Roger. 2006. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVII)*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz.

____. 2013. "Leer la lectura". En *Trama & Texturas* (Trama Editorial), no. 21 (septiembre), pp. 11-23.

Chicote, Gloria. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", 25 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=25&evento=5 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Díaz Viana, Luis. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", 25 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=25&evento=4 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Dorra, Raúl. 1997. "Poética de la voz". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP/Plaza Valdés, pp. 11-39.

____. 2002. "Los escenarios de la palabra". En *La retórica como arte de la mirada*. México: BUAP/Plaza Valdés, pp. 45-68.

Eisner Sagüés, Federico. 2022a. "La paradoja de las liras. Primer encuentro con Federico Eisner para la activación de archivos de impresos populares". En: https://poeticasonora.unam.mx/event/activacion-de-una-pieza-lirica-de-federico-eisner/ (consultado el 18 de julio de 2024).

____. 2022b. "Música y poesía sonora: relaciones colaborativas en torno a las prácticas vocales experimentales". Tesis de doctorado. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. En: https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006 (consultado el 18 de julio de 2024).

Finnegan, Ruth. 2020. "Voice, the Supreme Human Quality?". Conferencia magistral dictada en el marco del Seminario Internacional "Orality: Archive and Sound", 14 de octubre, UDIR/ Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://www.youtube.com/watch?v=c5T7__E4D-0 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Frenk, Margit. [1997] 2005. *Entre la voz y el silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jakobson, Roman. 1984. "Los aspectos lingüísticos de la traducción". En *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Ariel, pp. 67-78.

Masera, Mariana. 2018. *Las representaciones de la voz en la literatura de cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. México: UNAM, Cuadernos de la Coordinación de Humanidades, no. 36.

____. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", 24 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=24&evento=1 (consultado el 9 de febrero de 2025).

____. 2022. "Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest". En Susana González Aktories y Susanne Klengel (eds.) *Open*

Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 293-310.

____ (dir.). 2009-2024. Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio (consultado el 18 de julio de 2024).

Sinclair, Alison. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", 24 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=24&evento=3 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Trad. Ma. Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

1. Los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo: contextualización histórica, semántica y formal de cuatro hojas volantes

Mariana Masera, Ana Rosa Gómez Mutio y Grecia Monroy Sánchez

El presente capítulo recupera y profundiza en los contenidos expuestos durante la sesión de trabajo que sostuvieron los miembros del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) y de Poética Sonora MX (PSMX), en preparación al taller con el artista sonoro Federico Eisner.[1] En la sesión vía remota del 9 de marzo de 2022 se tenía como objetivo caracterizar y contextualizar los impresos populares publicados por el editor mexicano Antonio Vanegas Arroyo.

A continuación se abordan las cuatro hojas volantes seleccionadas por Eisner para el taller, entre una serie más amplia de impresos representativos que se habían puesto a su disposición. Mariana Masera, Briseida Castro Pérez, Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy Sánchez y Fernanda Vázquez Carbajal, miembros del LACIPI, presentaron las características de estas hojas volantes: su contenido textual, su relevancia literaria, los grabados que los acompañan, sus dimensiones intermediales en lo referente a su expresión oral y performática, así como los contextos sociales de su circulación y recepción en su época.

[1] La transcripción de dicha presentación fue realizada por Miriam Torres, Gabriela Montiel y Pablo Hurtado. La edición del presente texto corrió a cargo de Ana Rosa Gómez Mutio.

A lo largo de los años, y en gran parte gracias a las investigaciones vinculadas con el LACIPI, la aproximación a los estudios de los impresos populares mexicanos ha experimentado un cambio significativo. Actualmente, ya no se limita al análisis de la iconografía, sino que también se enfatizan otros aspectos fundamentales relacionados con sus contenidos y formatos que resaltan la originalidad de estos impresos en comparación con la tradición editorial existente en México. Además, las investigaciones recientes han puesto énfasis en el enfoque performativo de los impresos, es decir, en comprender que son materiales que fueron concebidos para ser interpretados vocalmente. Como señala Mariana Masera, los impresos populares forman parte de un proceso comunicativo que involucra tanto al escritor como al grabadista y al cantor que los difunde. A decir de la investigadora, estos productos editoriales incluso se pueden entender como una forma de "notación" para la voz, tanto en textos líricos provenientes de los cancioneros como en textos narrativos: "los cancioneros y hojas sueltas optimizaron este proceso de comunicación, como objetos mnemotécnicos, e incluso, como una muy particular y sugerente forma de notación para la voz" (Masera, 2022: 307).[2]

Atendiendo a los rasgos intermediales de los impresos y a su estrecha relación con la oralidad y la performance,[3]

[2] "songbooks and broadsheets enhanced this communication process, as mnemonic devices, and yet, as a particular and highly suggestive form notation for the voice" (la traducción es nuestra).

[3] Este término se ha vuelto clave en estudios teatrales, antropológicos, musicales y lingüísticos, entre otros. Dada la multiplicidad de connotaciones que ha adquirido su uso en inglés, resulta imposible sustituirlo mediante traducciones como representación, acción, actuación, desempeño, funcionamiento, etc., por lo que se sigue empleado comúnmente en inglés, aunque aparece referido tanto en masculino como en femenino. Con el fin de unificar, en el presente libro se ha optado por mantener el uso en femenino.

es posible hasta cierto punto reconstruir e imaginar cómo se enunciaban en voz alta y cómo se leían en el momento de su circulación. Pedro M. Cátedra (2002) presenta de manera convincente la idea de que la superficie del impreso sirve como el punto de convergencia entre la oralidad y la escritura, manifestándose a través de la voz en la performance. Un ejemplo notable se evidencia en España, donde los ciegos asumieron el rol de voceadores de las hojas. En México, por su parte, los cantores y músicos populares fueron los encargados de la difusión de los contenidos, especialmente en las ferias y otros eventos de ese tipo.

La conjunción de todas esas voces forma parte integral de la codificación de los impresos, cuya transmisión se realiza principalmente de manera oral, aunque comparten con los periódicos el medio escrito y su difusión en las calles. Los principales consumidores, aunque no exclusivos, provenían de clases marginadas, con escasos recursos económicos y, en su mayoría, eran analfabetos. Por lo tanto, eran sus gustos los que determinaban tanto los temas como los formatos de estos materiales.

Antonio Vanegas Arroyo se halla entre los impresores más destacados en México, tanto por sus grandes tirajes como por el interés que generaron sus contenidos, así como por la calidad de los grabados de los pliegos —que fueron ilustrados mayoritariamente por los artistas José Guadalupe Posada y Manuel Manilla—. El editor estuvo al frente del taller desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, periodo que comprende al denominado Porfiriato y a los comienzos de la Revolución mexicana. Dada la gran divulgación de los impresos de la casa editorial y los rasgos populares de los grabados, a partir de 1930 el Taller de Gráfica Popular consideró al editor como el promotor de la Revolución mexicana por excelencia, aunque en ese momento no consideraron que los contenidos textuales de

las hojas tuvieran también relevancia. Notablemente, el editor se distinguió también por ser uno de los impresores que mejor entendió al público. Al estudiar su obra queda claro su conocimiento de los impresos como un sistema comunicativo, en el que a la gente le gustaba oír y ver los contenidos que él publicaba.

En este mismo periodo, Vanegas Arroyo y otros talleres similares compitieron contra gigantes de la prensa, como *El Imparcial*, ya que ambos empleaban un enfoque "tremendista", en el que la exageración de la violencia se utilizaba para captar la atención de la audiencia en un entorno saturado de información. De hecho, esta es una de las influencias más notorias de la poética popular en la prensa.

Con todo esto en mente, parece interesante explorar cómo un artista sonoro contemporáneo podría ayudar a imaginar la forma en la que estos impresos se escuchaban dado que existen escasos documentos sonoros, como una grabación realizada en España en la década de 1960 que refleja cómo podrían haber sido cantados por los ciegos. Por tanto, la comprensión de estas prácticas se basa principalmente en el material escrito que se ha recuperado.

Entre los múltiples impresos que se publicaron en el taller de Antonio Vanegas Arroyo, se distinguieron las denominadas hojas volantes cuyos variados contenidos y bajo precio permitieron que circularan profusamente por las calles y caminos mexicanos. Estos formatos editoriales se caracterizan por incluir un título, una imagen y un texto a dos o tres columnas que podía presentarse en prosa o en verso. A veces se podrían incluir los dos y por ello se les denomina hojas mixtas. Todo ello implica la existencia de tres niveles de lectura: el visual que remite al grabador, la prosa que se asocia con una mayor influencia de la prensa y la lírica, cuya versificación y temas se asocian con el mundo oral.

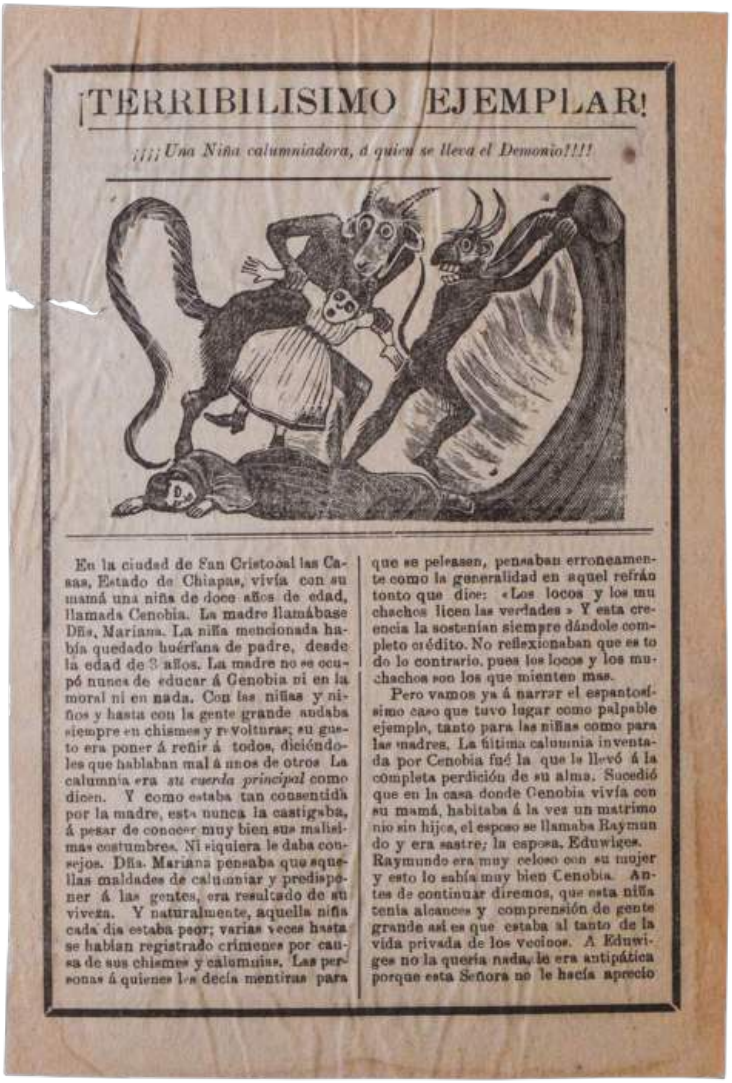
En lo que sigue, se hablará de las hojas volantes elegidas, que forman parte de un extenso corpus de 2062 hojas digitalizadas por el LACIPI, que sirvieron de base para explorar algunas formas de lectura en voz alta. A continuación se ofrecerá una contextualización general sobre estas, así como una explicación de sus formas y contenidos que permitirá comprender mejor el uso original de estos impresos, y su compleja posibilidad de lecturas.

Hojas sobre historias ejemplares

La primera hoja volante seleccionada presenta un encabezado en tipografía de gran tamaño con un íncipit que reza: ☜ *¡Terribilísimo ejemplar!* Tras un cintillo se colocó una sugerente descripción del contenido de la hoja que, además, es enfáticamente presentada por los tres signos de exclamación que la acompañan: *¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!*.

Se trata de una representación característica de la literatura ejemplar producida por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en la cual los protagonistas que transgreden los mandatos sociales son castigados no tanto por la justicia terrenal sino por un juicio divino. La narración aborda el caso de Cenobia, una niña de 12 años cuya rebeldía y carácter manipulador la llevaban a generar conflictos entre las personas a su alrededor mediante mentiras y calumnias. Según el relato, estas acciones incluso llegaron a desencadenar crímenes entre quienes se veían involucrados en sus intrigas.

A pesar de la gravedad de los hechos, la madre de Cenobia los minimizaba, considerándolos irrelevantes. En este contexto, el relato señala que la perdición del alma de la niña radica en la falta de atención de su madre para



¡TERRIBILISIMO EJEMPLAR!

¡¡¡¡Una Niña calumniadora, á quien se lleva el Demonio!!!!

En la ciudad de San Cristobal las Casas, Estado de Chiapas, vivía con su mamá una niña de doce años de edad, llamada Cenobia. La madre llamábase Dña. Mariana. La niña mencionada había quedado huérfana de padre, desde la edad de 3 años. La madre no se ocupó nunca de educar á Cenobia ni en la moral ni en nada. Con las niñas y niños y hasta con la gente grande andaba siempre en chismes y revolturas; su gusto era poner á reñir á todos, diciéndoles que hablaban mal á unos de otros. La calumnia era *su cuerda principal* como dicen. Y como estaba tan consentida por la madre, esta nunca la castigaba, á pesar de conocer muy bien sus malísimas costumbres. Ni siquiera le daba consejos. Dña. Mariana pensaba que aquellas maldades de calumniar y predisponer á las gentes, era resultado de su viveza. Y naturalmente, aquella niña cada dia estaba peor; varias veces hasta se habian registrado crímenes por causa de sus chismes y calumnias. Las personas á quienes les decía mentiras para que se pelearan, pensaban erroneamente como la generalidad en aquel refrán tonto que dice: «Los locos y los muchachos dicen las verdades.» Y esta creencia la sostenian siempre dándole completo crédito. No reflexionaban que esto lo contrario, pues los locos y los muchachos son los que mienten mas.

Pero vamos ya á narrar el espantosísimo caso que tuvo lugar como palpable ejemplo, tanto para las niñas como para las madres. La última calumnia inventada por Cenobia fué la que le llevó á la completa perdición de su alma. Sucedió que en la casa donde Cenobia vivía con su mamá, habitaba á la vez un matrimonio sin hijos, el esposo se llamaba Raymundo y era sastre; la esposa, Eduwiges. Raymundo era muy celoso con su mujer y esto lo sabía muy bien Cenobia. Antes de continuar diremos, que esta niña tenía alcances y comprensión de gente grande así es que estaba al tanto de la vida privada de los vecinos. A Eduwiges no la quería nada, le era antipática porque esta Señora no le hacía aprecio

Figura 1. Hoja volante titulada *¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!!*[*]

[*] Como se señaló en la presentación, se hará referencia a este impreso bajo el título abreviado de *¡Terribilísimo ejemplar!* El reverso de este impreso se puede consultar en el enlace al LACIPI que aparece en: Impreso *¡Terribilísimo ejemplar!*

inculcarle valores adecuados. A través de una narrativa didáctica y moralizante, el texto pretende ofrecer una enseñanza clara, orientada a que los lectores reflexionen sobre los peligros de la negligencia en la educación moral y a que eviten reproducir los mismos errores.

El grabado de la hoja, realizado por José Guadalupe Posada, ilustra el clímax de la narración. En la parte superior de la imagen se representa a la niña, levantada por los brazos por un diablo con cuernos y una larga cola, mientras un diablillo abre la boca del infierno para que los tres puedan ingresar. También se ilustra a la madre, quien, testigo de los terribles acontecimientos, muere de tristeza poco tiempo después. El hecho que desencadena tan tremendas repercusiones es la invención de la pequeña Cenobia de la infidelidad de una vecina. La niña le cuenta al marido de esa mujer una serie de mentiras que tienen como consecuencia el asesinato de la vecina y de un joven, ambos inocentes, y el encarcelamiento del esposo, quien llevado por los celos iniciados por la destreza verbal de Cenobia, creyó que había encontrado a su pareja con un amante.

La hoja concluye con una breve composición lírica que funciona como moraleja, como es característico de las piezas ejemplares de carácter mixto. Este cierre resume los hechos narrados y subraya la importancia de que madres e hijas reflexionen y extraigan lecciones del particular relato. Además se enfatiza la necesidad de actuar con rectitud para evitar las fatales consecuencias que marcaron el destino de Cenobia y de su madre, como lo señala la primera cuarteta:

> Las madres tomen ejemplo
> de este suceso veraz
> y corrijan a sus hijas
> con verdadera moral.

La hoja descrita de esta manera puede analizarse desde distintos enfoques: el visual, el narrativo y el lírico. Mientras que el relato se asocia más con el mundo de lo escrito y la prensa, la lírica se relaciona con lo oral y la tradición. Por su parte, la imagen remite a representaciones que usan motivos conocidos por el público. Es decir, en una sola hoja se puede observar un acontecimiento presentado desde diversas perspectivas y que simultáneamente genera múltiples lecturas.

Hojas sobre sucesos y crímenes

Los impresos populares se distinguen, como hemos mencionado, por su tipología mixta, es decir, por relatar los hechos mediante tres formas distintas: la imagen, la prosa y el verso. Este rasgo, evidenciado en el ejemplo anterior, será detallado a continuación, tomando como referencia el análisis de este segundo impreso.

A diferencia de la hoja anterior, el grabado se halla en primer lugar y ocupa un gran espacio —generalmente ocupan un tercio de la página que, si se trata de una sola imagen, se encuentra situada en la parte superior—, con lo que se ofrece una primera lectura del suceso gracias al dinamismo de los grabados de Posada, quien podía plasmar hasta tres momentos de acción en una sola imagen. De este modo, del lado izquierdo del grabado se observa al diablo que impulsa a la mujer —la hija— a cometer el crimen; mientras que del lado derecho se ve a un hombre —el padre— cayendo hacia el suelo, justo en el momento en que es acometido por ella.

Original hecho
1= 30 = 1909

ASOMBROSO SUCESO

Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia á sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!

Rafaela Perez, joven de diez y seis años, cuando gozaba de la primavera de su vida, la sedujo el demonio, infundiéndole en su cabeza un fatal odio á sus padres Leopoldo Perez y María Cristina Sánchez, nativos de la villa de Hanmuxtitlán.

Una tarde le encomiendan un mandado urgente, y como vieran sus padres que Rafaela tardara más de lo suficiente, ocurrieron á buscarla. Al andar unas cuantas calles se encuentran con una conocida, la cual les informa que Rafaela tenia relaciones ilícitas con un compadre de bautismo. La infortunada madre, para desengañarse, ocurrió con santo y seña al punto designado y logró encontrarla al lado del susodicho compadre. Con toda la prudencia de una buena madre la sacó de aquella casa y la fué exhortando con buenos consejos, suplicándole que desistiera de esa amistad que tanto le perjudicaba. Una vez llegados á la casa, su padre le reprendió con sentimiento, tanto las ilícitas relaciones como las faltas que habia cometido. La infeliz Rafaela, después de haber escuchado los consejos de su padre, con voz imperiosa le contesta: «A usted no le importan nada mis buenas ó malas costumbres; ya soy grande y por lo mismo me da la gana de tener relaciones con mi compadre, mas que tenga que ofrecerle mi alma al demonio.»

A tal respuesta cogió su padre un lazo con el que le dió varios azotes. En contestación á este castigo Rafaela le da á su padre cuatro cachetadas; mirando éste que la hija estaba endemoniada, guarda prudencia y deja la cuestión pendiente. Al dia siguiente sale su padre á practicar un negocio, y le encarga á su esposa, madre de Rafaela que dispusiera pronto la comida porque él no tardaria.

Cuando Rafaela se vió sola con su madre, le dijo: "Ha llegado el momento de vengar mi agravio, puesto que has sido una revoltosa, vieja impertinente, y que me tienes el alma recocida, ahora me la vas á pagar!"

¡Ave María Purísima! exclamó la madre, yo no esperaba de tí tan infernal amenaza, y en seguida le dió cuatro mecatazos en la espalda.

—¿Por qué me pegas? dijo la endiablada Rafaela, mas que seas mi madre, pronto voy á ejecutar mi venganza. Diciendo esto se dirige al taller de su padre y coje un puñal, vuelve con él, afianza fuertemente á la madre del pescuezo, le da cuatro puñaladas, ésta le suplica que no le dé más, que desea el auxilio de los Santos Sacramentos; pero la infame Rafaela no le dió oido á la desventurada madre que cae anegada en sangre en medio de la mas horrible agonía. Con la infamia más atroz y el alma más depravada, pensó ocultar el cadáver porque temía que llegara su padre á comer, y viera tan horrendo crimen.

Pensó por un momento, y le ocurrió la idea de sepultarla en los agujeros de un paredón viejo: cojió una hacha para descuartizarla y fué colocando los pedazos en dichos agujeros que cubrió con lodo y piedras. Pocos momentos después de concluir su operación, llegó su padre, el cual la interrogó de esta manera:

—¿Dónde está tu mamá? Tengo hambre y deseo que comamos.

Figura 2. Hoja volante titulada *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*[*]

* Como se señaló, se hará referencia a este impreso bajo el título abreviado de *Asombroso suceso.* El reverso de esta hoja volante se puede consultar en el enlace al LACIPI que aparece en: Impreso *Asombroso Suceso*

En segundo lugar está el texto en prosa que comienza con un largo título: ☜ *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, que sitúa al lector en el lugar y la acción, pero también alude a los distintos momentos del relato. Y para llamar la atención sobre el impreso a vender, se utilizan diversas tipografías en mayúsculas, como ocurría también en los titulares de la prensa.

Este texto en particular es representativo de los crímenes perpetrados por mujeres que se identifican por ser moral y legalmente transgresoras (cfr. Masera, 2021). De este modo, en la narración en prosa se describen las diferentes rupturas sociales y religiosas que éstas cometen, por ejemplo, que una mujer decida emparentarse o mantener una relación con su compadre; la segunda falta es la desobediencia a los padres, pues la protagonista decide no hacer caso a sus indicaciones; y finalmente está el asesinato doloso y planificado que ella comete, en el que oculta los cuerpos de sus padres en las paredes de su casa.

En tercer lugar, después del fragmento en prosa, se halla la parte en verso cuyo tono en la mayoría de las hojas volantes es ejemplar y que, en este caso, presenta distintas voces narrativas. La primera se trata de una exhortación a la población a tomar ejemplo de lo que pasa en este suceso; luego, se escucha la voz de la protagonista, arrepentida de sus acciones; por último, está la voz del pueblo que clama por la resolución de este conflicto y por la intervención divina. El género poético tradicional preferido para estas narraciones es la décima en octosílabos con una rima recurrente en los versos pares que facilita su memorización.

En suma, como en el ejemplo anterior, se puede analizar la hoja que se ha descrito a través de tres tipos de lectura: la visual, la narrativa (que se acerca al mundo de la prensa) y

la lírica (que se acerca al mundo de lo oral), para apreciar cómo un mismo hecho toma diferentes perspectivas. Estamos, pues, ante la presentación de un mismo suceso a partir de distintas focalizaciones y facetas, tanto la de la colectividad como la del artista grabador y la de la voz narrativa.

Además, la hoja se puede clasificar como una "hoja de sucesos", ya que en ella se describen eventos sensacionalistas como los crímenes, siguiendo el estilo tremendista típico de estos impresos. Este relato en particular no se soluciona de manera legal, en oposición a muchos otros donde los crímenes tienen una repercusión social. Es decir, en los que se hace justicia como consecuencia de las acciones y, además del castigo divino, existe un castigo social. Sin embargo, en esta hoja la justicia humana no aparece, por lo que se trata de un texto ejemplar en términos morales, lo que permitía el restablecimiento del orden a nivel religioso y reforzaba la cohesión social.

Por último, en las hojas volantes de tipo criminal existe con frecuencia un cambio de narrador en las décimas finales, ya que en ellas la perpetradora habla desde los infiernos, lo que sirve para reforzar el tono ejemplar y el mensaje de advertencia al público (cfr. Castro, 2015).

Hojas de calaveras

La tercera hoja volante elegida para su activación es una calavera, un género literario jocoso mexicano muy difundido y que aparece, por contraste con las narraciones anteriores, enteramente en verso, en forma de coplas octosilábicas. Éstas se publicaban especialmente el día 2 de noviembre, y entre ellas se destacan las que versan sobre los oficios, las de personajes políticos y algunas sobre el propio editor Antonio Vanegas Arroyo.

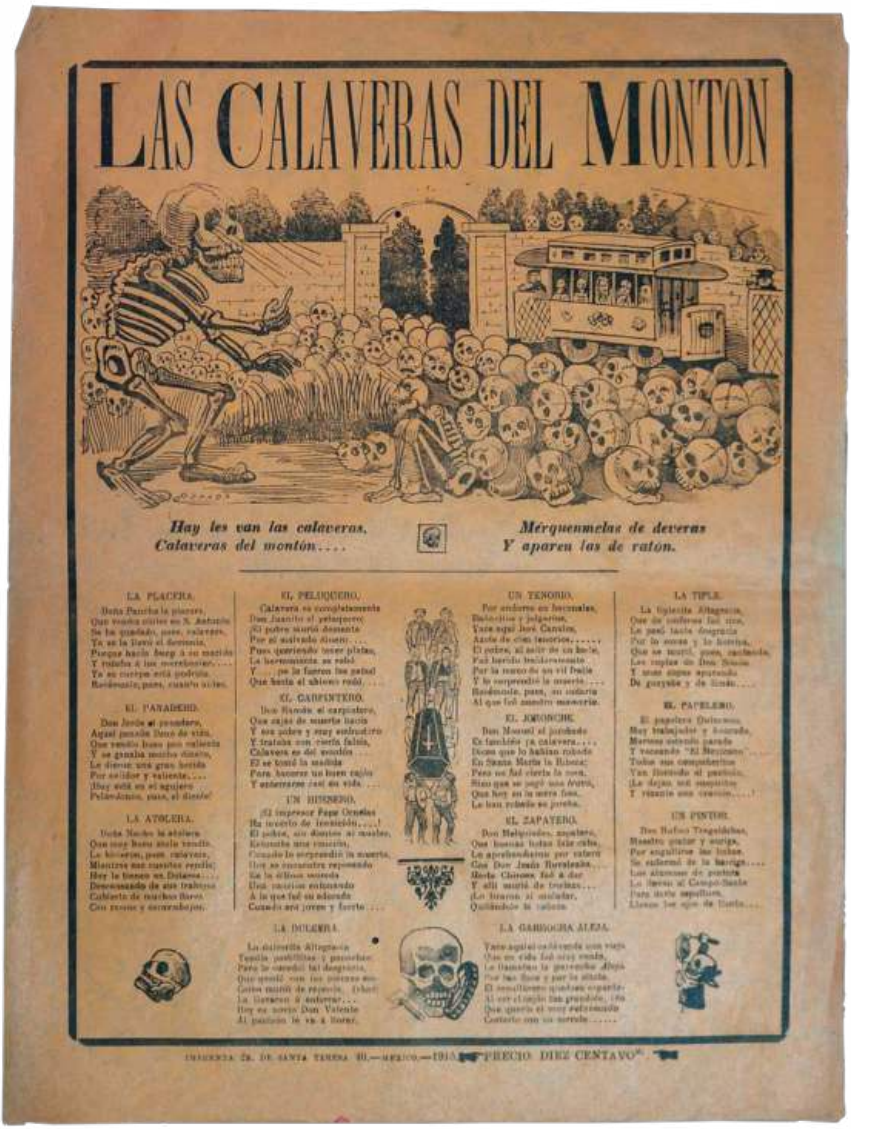


Figura 3. Hoja volante titulada *Las calaveras del montón*

Las calaveras son textos enraizados en la festividad del Día de Muertos —una expresión sincrética del Día de Todos los Santos presente en varias culturas— que en México tuvo un gran auge y arraigo. La tradición ha pervivido hasta la actualidad, donde se cultivan las calaveras literarias en las escuelas y otras instituciones del país, además de publicarse en ciertas secciones de los periódicos.

En cuanto a su tono, estas composiciones jocosas pueden llevarse hasta lo satírico y, en general, tienen un estilo burlesco. Hay algunas estrofas muy irónicas y también las hay más festivas. Su estilo dependía del momento histórico en el que se escribían, porque la imprenta mantenía los grabados, pero cambiaba los temas para que los versos adoptaran los temas de actualidad. Por ejemplo, las de los personajes políticos varían mucho en el tono empleado, como ocurre en *La calavera a Emiliano Zapata*, que es distinta a *Las calaveras del montón* porque ésta última sólo se limita a representar sujetos con diferentes oficios, con temas más cotidianos y haciendo a veces referencia directa a las personas que las consumían y que las compraban (Monroy, 2022: 367). Se trata, en este caso, de un impreso que se burla de los oficios de la época. Sabemos que es una impresión tardía, de 1915. La hoja podría contrastarse, por ejemplo, con otra hoja denominada *El gran baile de calaveras*, en las que se presentan constantes críticas sociales, por ejemplo, hacia la moda, pues se hace referencia a cómo algunas personas se vestían de acuerdo a la usanza extranjera.

Ahora bien, a diferencia de *Asombroso suceso*, esta hoja volante se imprimió en un formato más grande, de 40 x 30 cm, un tamaño cercano al que hoy se conoce como tabloide, mientras que la hoja volante convencional tiene una dimensión de 20 x 30 cm, el equivalente a una hoja carta. Además, las calaveras podían estar impresas en papeles

de colores, en contraste con lo que podía ocurrir con otras hojas que estaban impresas en papel "revolución", es decir de color blanco o beige, y solían contar con una impresión únicamente en la parte del frente, sin una canción al reverso, como ocurre en otras hojas volantes (☜ véanse *¡Terribilísimo ejemplar!* y *Asombroso Suceso*). Sin embargo, tanto las calaveras como las noticias presentaban una imagen llamativa con el fin de que el lector comprara el impreso.

Asimismo, dado el tamaño y color de la hoja, sumado al atractivo de la imagen, las calaveras podrían haber servido para colgarse en la pared como adorno para la temporada; una decoración similar al "papel picado" que tradicionalmente se elabora en México para el Día de Muertos. En efecto, las hojas de calaveras son el tipo de piezas que, por su tamaño, creemos que se usaban con un propósito ornamental, como un pequeño póster. El grabado podía encontrarse a la mitad de la hoja o incluso podía ocupar gran parte del frente, por lo que se prestaba para su exhibición, ya fuera en una casa o en un establecimiento público.

Más allá de lo anterior, como se ha señalado en relación con los otros impresos, el grabado no se entiende como un elemento exclusivamente decorativo, sino que está destinado a complementar o incluso sustituir la lectura textual. Sin embargo, dada la premura del proceso editorial y la exigua economía de los talleres, también era común que las ilustraciones se reutilizaran. En este caso en particular, hemos comprobado que el grabado principal que aquí se reproduce se empleó varias veces, por ejemplo en la ☜ *Calavera ferrocarrilera*[4] y en la *Gran calavera eléctrica*.[5]

[4] *La Calavera ferrocarrilera* puede ser consultada en el repositorio del LACIPI en el siguiente enlace: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CalaveraFerrocarrilera.tiff

[5] La *Gran calavera eléctrica* puede consultarse en el repositorio del LACIPI en el siguiente enlace: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:Gcelectrica.djvu/1

Únicamente se le hicieron cambios mínimos para que se ajustara a la disposición de la imagen y del texto. No obstante, en la hoja que nos interesa también se incluyen otros grabados menores que aparecen en formato más pequeño y que aluden directamente a la temática del Día de Muertos y a las procesiones con las que por lo general se despide a los difuntos.

Volviendo a la métrica de las calaveras, aunque predominan las composiciones en cuartetas octosilábicas con rimas romanceadas, pueden también encontrarse otras variantes. Y aunque no se sabe si estos textos se acompañaban con música, es de suponerse, como ocurría con otros impresos, que se leían, recitaban o cantaban en voz alta. A ello apuntan el ritmo dado por la rima, la repetición de esquemas y la forma enumerativa, que son todos rasgos fundamentales para darle a la lectura una intención y una finalidad.

La enumeración de los oficios que aparece en la hoja es muy particular, pero también es típica y recurrente en la tradición oral de las canciones denominadas de "elenco" (Masera, 2022b; Pedrosa, 2022). Siempre hay cruces entre la tradición oral y los impresos populares, sobre todo cuando los versos aparecen en cuartetas octosilábicas, que, como se ha señalado, es la versificación predominante del cancionero tradicional mexicano.

Hojas sobre corridos y representaciones femeninas

El último impreso a analizar es una hoja volante lírica que presenta un corrido. Con frecuencia esta pieza se presentó también como parte de un cancionero, es decir de una colección de canciones.

Uno de los géneros tradicionales más difundido en esos formatos fue el corrido que, como el romance, deriva de la balada y comparte un estilo épico-lírico. Si bien no cuenta una historia como el romance, se centra más bien "en los comentarios verbales que el protagonista tiene que decir sobre la acción" (González, 2015: 9). A diferencia de las canciones líricas, los corridos se caracterizan por tener introducción, desarrollo y conclusión. Los más conocidos son los heroicos o de bandidos, sin embargo, también hay una gran presencia de los denominados novelescos, aquellos que tratan sobre todo de las pasiones humanas, como es el caso del cuarto impreso a analizar, *Delgadina*, que proviene de un romance tradicional español muy difundido en Hispanoamérica.

Según los primeros datos, los romances se registran por escrito en el siglo xv y su arraigo ha sido tal que aún hoy se siguen escribiendo en Latinoamérica. Durante el siglo xix comienzan las grandes recolecciones como la de Ramón Menéndez Pidal (1939), las cuales se continuaron hasta fines del siglo xx con los trabajos y estudios de Mercedes Díaz Roig (2008a; 2008b) y Aurelio González (2003), entre otros. El romance fue el principal género que se recogió, por lo que se dejaban de lado el cancionero y las décimas, ya que estos géneros poéticos no le interesaban a Menéndez Pidal (cfr. 1906; 1939) y tampoco la literatura híbrida —entre lo tradicional y popular— que está en los impresos.

EDICION ESPECIAL

DE CANCIONES, COPLAS, CORRIDOS, VERSOS Y POESIAS CELEBRES

3a. de Santa Teresa No. 46. — MEXICO. — D. F.

COLECCIONADAS Y PUBLICADAS POR LA Tip. de la Test. de ANTONIO VANEGAS ARROYO.

DELGADINA

Delgadina se paseaba
del jardín a la cocina,
puras gasas forman el vestido
que a su cuerpo lo ilumina.
Delgadina se encontraba
en su sala muy redonda,
luciendo una brillantina
que en su mano bien asoma.

Levántate, Delgadina,
ponte vestido muy fino,
porque vamos a la misa,
díjole el rey ya sin tino.

Cuando el rey volvió de misa
en su sala la esperaba,
y le dijo: Delgadina,
yo te quiero para dama.

Delgadina le contesta:
como tu hija y mi deber,
no debo, no debo ser
para mi madre funesta.

Madre, que estás en el cielo,
no permitas esa ofensa;
a mi madre es recompensa
le daría yo un desconsuelo.

En el momento, los criados:
gritó el rey con mucha mohina:
enciérrenme a Delgadina
y pongan dobles candados.

Oíganme aquí los criados:
no hagan caso a Delgadina:
si les pide de comer
no le den comida fina.

Ha de pedir de beber
pero dénle agua muy mala,
pues quiero yo obligarla
a que sea mi prenda amada.

Rogaba muy afligida
la pobre de Delgadina:
Enriqueta, hermana mía
ven, sálvame sin mohina.

En iqueta, hermana mía,
pronto dame un vaso de agua,
pues yo estoy en agonía
y el rey ya ves lo que fragua.

Delgadina, linda hermana,
el agua no puedo darte;
mi padre mandó encerrarte
y la consigna inhumana.

Madre de mi corazón
regálame un vaso de agua,
que el pecho, como una fragua,
te tengo en palpitación.

Delgadina, hija adorada,
no te puede dar el agua;
si tu padre se enteraba
a las dos nos reventaba.

Padre mío, adorado,
estoy sufriendo inocente;
regálame un vaso de agua
porque muero de repente.

El rey ordena en seguida
traigan agua a Delgadina;
en vaso de los de Mida
o en un jarrón de la Chi....na.

Cuando el agua le llevaron
Delgadina no vivía:
sus brazos bien se cruzaron,
su boquita sonreía.

Delgadina está en el cielo;
con los ángeles gozando,
y su padre en el infierno
está lo están castigando.

La cama de Delgadina
tiene muchos querubines;
la cama del rey malvado
tiene demonios sin fines.

Ya con ésta me despido
mi rosita purpurina;
aquí se acaba cantando
a mi cielo de Delgadina.

SERIE G NUMERO 15

ES PROPIEDAD DEL EDITOR.

Igualmente se expenden en la Sucursal de esta Casa: Mercería «El Gran Rosario», situada en la Ave. 3 Norte (antes calle de Merino), Puebla, Pue.

Figura 4. Hoja volante titulada *Delgadina*

En las manifestaciones de esas fuentes tradicionales que se registraron en los impresos populares de Vanegas Arroyo siempre hay un contacto y, en ese sentido, una intermediación entre lo que es libresco y lo que es oral, lo cual explica la tendencia del editor de retocar las piezas. Se podría decir, por tanto, que en los impresos de Vanegas existe una literatura híbrida y que por ello no interesó tanto a los estudiosos de la tradición ni tampoco a los eruditos, porque la consideraban de mal gusto y repetitiva. Sin embargo, a la luz de la literatura popular y tradicional, estos elementos híbridos e intermediales de los impresos populares resultan fascinantes, como es el caso de *Delgadina*, que se ha trabajado y reinterpretado de las más diversas formas a lo largo de los años.

Delgadina aborda el incesto, un motivo frecuente en los textos de la tradición oral, desde la honra; así la protagonista preferirá la muerte antes que la transgresión. De acuerdo a la comunidad donde se canta, este corrido ha tenido diferentes soluciones o finales, ya que son las partes más propensas al cambio, como ha señalado Aurelio González (2003). Asimismo, en los impresos que recogen el corrido, son frecuentes las variaciones, las adaptaciones en los diálogos y las modificaciones en el suspenso que se crea alrededor de este personaje femenino

Un aspecto que también suele variar en las diferentes versiones del corrido y del romance es la reacción de la madre de Delgadina a los actos de su hija. Hay versiones del romance hispánico donde este personaje no demuestra compasión por ella y, de hecho, la culpa del incesto. En la versión impresa por Vanegas Arroyo, la madre sí tiene compasión, pero se ve impedida a ayudarla, según consta en los versos que ella enuncia: "Delgadina, hija adorada, / no te puedo dar el agua: / si tu padre se enteraba / a las dos nos reventaba".

Cabe mencionar que este corrido fue uno de los que más se siguió difundiendo de manera oral a lo largo del siglo xx. Por ejemplo, existe una versión fragmentada recogida en la zona de San Luis Potosí de una mujer de 86 años.[6] En España todavía pueden encontrarse versiones de este romance que se han recogido en audio.[7] Incluso existe una variante rapeada.[8] También es importante mencionar las versiones recopiladas por Aurelio González en diferentes regiones de América, que incluyen precisamente esos corridos que se repiten en distintos países del continente. Además, entre estas grabaciones que existen de corridos cantados, se encuentra la icónica *Delgadina* cantada por el talentoso Joaquín Díaz, entre otras piezas relevantes.[9] Es interesante contrastar estas versiones con lo realizado en el marco de las presentes activaciones para reconocer ese espíritu de la voz que interpreta el texto.

Otro tema fundamental son los aspectos gráficos de la hoja *Delgadina* (cfr. Gómez Mutio, 2023). Por ejemplo, es notorio que el grabado no aparece como encabezado, sino en el centro, entre las dos columnas del texto y que de entrada parece absolutamente ajeno a la temática de

[6] Este material estará próximamente disponible en el repositorio del Laboratorio de Literatura de Tradición Oral de El Colegio de San Luis en: https://lalto.colsan.edu.mx/.

[7] En el *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén hay versiones en audio de la gente a la que los investigadores grabaron cantando el romance. Este material puede consultarse en el repositorio del *CLO* (https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/). Por ejemplo, en el siguiente enlace pueden consultarse 33 versiones del romance "Delgadina": https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo?texto=delgadina.

[8] La interpretación del "Romance de Delgadina" (2008) en voz de Juan Carlos Pavo puede consultarse en línea (https://www.youtube.com/watch?v=zlrGVSbs4Og).

[9] En el repositorio de la Fundación Joaquín Díaz (https://funjdiaz.net/) y en el sitio del *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén (https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/) pueden consultarse estas grabaciones.

la pieza. No tendría mucho sentido que la mujer que se ve en la ilustración correspondiera al personaje de Delgadina, porque nada de lo que se cuenta en la hoja —ni de su muerte, ni de lo que le ocurre— tendría que ver con la vestimenta de la mujer que puede observarse en el grabado.

La respuesta a la enigmática figura se encuentra en otra hoja volante. Ésta presenta dos textos: la canción *Valentina* y *Medio paso de moda*. La primera, que se encuentra en la parte superior, es un corrido que relata la historia de un hombre que está cortejando a una mujer, quien no le corresponde en sus pretensiones amorosas. Este es el argumento más conocido de la canción, que fue muy popular, y de las que varias versiones se llevaron al cine por intérpretes tan destacados como Jorge Negrete.

Ahora bien, por la ubicación de la figura femenina del grabado, esta parece acompañar al texto de la parte superior, sin embargo no tiene relación con el contenido. En cambio, en *Medio paso de moda* —el texto escrito en décimas que se ubica en la parte inferior y que es una reprimenda contra las mujeres que utilizan faldas muy cortas— sí se puede relacionar la imagen con el contenido verbal, pues la mujer del grabado tiene un vestido ajustado, con transparencias y una falda que no cubre sus piernas en la parte de adelante. Los adornos del vestido, los zapatos y el gorro que utiliza lucen festivos, apuntando a otro rasgo que no estaba bien visto en la forma en la que las mujeres debían vestirse. Esta noción está a tono con los versos de la canción que dicen: "pareces un payaso al salir de la función".

Como puede observarse, en la hoja hay una especie de juego abismado, donde la imagen parece aludir a la protagonista del texto *Valentina*, pero si se lee con cuidado, se comprueba que la imagen no corresponde con la letra y, en realidad, ilustra el otro texto. El hecho de que una misma imagen se repita en los tres casos tan diversos plantea

un aspecto interesante. La representación de una mujer sexualizada (debido a su escasa vestimenta) se reutiliza en contextos que tienen que ver no sólo con las ideas de la moda y del "buen vestir" de la mujer, sino también con temas que abordan el desamor y, como queda manifiesto en el impreso aquí analizado, que tratan del incesto y el maltrato. Esto añade un matiz intrigante a la interpretación de la imagen, considerando que quienes leían este impreso podían conocer los otros dos, que presumiblemente se habrían editado antes que éste, permitiéndonos aventurar las razones para su reutilización.

Finalmente, hay otro aspecto sobre *Delgadina* que también llama la atención. Se trata de su contenido sobrenatural-religioso —lo maravilloso-cristiano, como lo llamaba Jacques Le Goff (cfr. 2017)—. Con éste nuevamente se destaca la importancia de la justicia divina frente a la justicia humana en las hojas volantes, como vimos en el primer caso. Como es característico en los relatos ejemplares, hacia el final de la hoja se describen el premio y el castigo. Así, mientras Delgadina se encuentra en el cielo, gozosa junto a los ángeles, su padre sufre en el infierno. Este desenlace coincide con otro corrido titulado "Rosita Alvirez", en el que ella asciende al cielo y su asesino desciende al infierno, y desde su espacio, ambos entablan un diálogo. El tema se vincula profundamente con lo religioso, ya que no se espera que la justicia humana intervenga para castigar al padre por su transgresión; en su lugar, es la justicia divina la encargada de restablecer el orden social. En esta misma línea, se observa una preferencia en la tradición por preservar el verso "se paseaba de la sala a la cocina", que explicita cómo la mirada actúa como catalizadora del deseo.

Como hemos observado, este tipo hoja volante comparte elementos con la tradición oral que apunta a dos grandes

tendencias: por un lado, la preservación, evidente tanto en el romance como en el corrido, y por otro, la fuerza de la renovación, que explica la adaptación de ciertos elementos, como el rol de la madre. Esto último responde al hecho de que la interpretación de los textos varía en función del valor atribuido a su contenido según la comunidad en la que se canten.

A manera de conclusión

Las hojas volantes seleccionadas por Federico Eisner para ser activadas reflejan la complejidad de los formatos editoriales pensados para una lectura múltiple e intermedial que comprendía la imagen, el gesto y la voz. Asimismo, la presencia de la prosa y del verso en la selección revelan la presencia de un gusto por la variedad.

Como hemos visto, los versos finales de tema ejemplar se asocian con la tradición oral en su estilo y composición, sin embargo no hay certeza de que fueron acompañados de música o de que los versos constituyeran propiamente una canción. A pesar de ello, el texto versificado indica la posibilidad de una lectura en voz alta o compartida y por ende útil para los fines del taller.

En relación con la materialidad de estos impresos —tanto de los formatos de tamaño convencional como los de mayor tamaño—, es importante considerar su fragilidad, ya que se concibieron como hojas efímeras. El trabajo de digitalización de más de 3443 impresos realizado por el LACIPI también ha implicado un gran esfuerzo de rescate y de preservación ante los desafíos que estos materiales conllevan. Es fundamental reconocer que la materialidad desempeña un papel clave en la percepción y comprensión de los impresos populares, ya que no sólo importa el

contenido textual, sino también su conservación física. En el contexto del taller de exploración oral, el acceso a los materiales en formato digital —ante la imposibilidad de trabajar con los originales— permitió generar nuevas interpretaciones y reactivaciones, destacando el potencial de estas formas de acceso para reinterpretar su significado en la actualidad.

La exploración y el análisis de los impresos populares mexicanos con un enfoque interdisciplinario e intermedial revela una intersección entre las tradiciones literarias escritas, la tradición oral y un imaginario visual de representaciones compartidas. Estos materiales no sólo funcionan como registros históricos de la cultura popular de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en México, sino que también sirven como objetos poéticos donde la voz desempeña un papel fundamental. Y es en este contexto donde la voz se convierte en un elemento que da vida a los textos, una mediación entre el material impreso y la experiencia oral. Los impresos se vuelven así, además de testimonios de la materialidad de la comunicación en una época, objetos culturales que se pueden reactivar de acuerdo con las resonancias de los distintos usuarios.

Las hojas volantes estudiadas —*¡Terribilísimo ejemplar!*, *Asombroso suceso*, *Las calaveras del montón* y *Delgadina*—, demuestran cómo estos impresos abarcan una diversidad de temas vinculados con la vida cotidiana de sus usuarios, desde lo religioso y moral hasta lo satírico y cómico. La imagen desempeña un papel central al integrarse y reutilizarse en distintas narrativas, resaltando la complejidad de esta literatura popular. Además, el carácter performático de los textos se manifiesta en las lecturas en voz alta y en las canciones acompañadas de música; ambos elementos que activan y multiplican sus posibles interpretaciones. Como ha señalado Botrel (2007), el género de cordel ofrece

un sinfín de lecturas, muchas de las cuales sólo pueden atisbarse mediante este ejercicio de activación, revelando así su riqueza y versatilidad como objetos culturales.

Referencias

Asombroso suceso acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!, s.l., s.e., s.f. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ASCielo_D.djvu (consultado el 17 de mayo de 2024).

¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1910. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:TEDemonio.djvu/1 y https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:TEDemonio.djvu/2 (consultados el 17 de mayo de 2024).

Botrel, Jean-François, 2007. *El género de cordel*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas. En: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc902j2 (consultado el 17 de mayo de 2024).

Caro Baroja, Julio. 1990. *Ensayos sobre literatura de cordel*. Madrid: Istmos.

Castro, Briseida. 2015. *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cátedra, Pedro M. 2002. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.

Delgadina, México, Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo, s.f. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Delgadina_bis.djvu (consultado el 17 de mayo de 2024).

Díaz Roig, Mercedes. 2008a. *Del romancero hispánico*. México: El Colegio de México.

_____. 2008b. "El romance en América". En Luis Íñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, I. Madrid: Cátedra, pp. 301-317.

El gran baile de calaveras, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1900. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:GBCalaveras.tiff/1 (consultado el 17 de mayo de 2024).

Gómez, Ana Rosa. 2023. "'Valentina, Valentina': Avatares de una canción popular en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo". En Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.) *De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 231-260.

Gómez, Javier. 2008. "Los Moriscos de Hornachos. Romance de Delgadina." En voz de Juan Carlos Pavo. En: https://www.youtube.com/watch?v=zlrGVSbs4Og (consultado el 10 de febrero de 2025).

González, Aurelio. 2003. *El romancero en América*. Madrid: Síntesis.

_____. 2015. *El Corrido. Construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

La calavera a Emilio Zapata, México, Imp. de A. Vanegas Arroyo, 1912. En:https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CSL-LCZapata.tiff/1 (consultado el 17 de mayo de 2024).

La calavera ferrocarrilera, México, Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo (atribución), 1919. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CalaveraFerrocarrilera.tiff (consultado el 17 de mayo de 2024).

La gran calavera eléctrica, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. f. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:Gcelectrica.djvu/1 (consultado el 17 de mayo de 2024).

Las calaveras del montón, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1915. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CDMonton_A.djvu (consultado el 17 de mayo de 2024).

Le Goff, Jacques. 2017. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

Masera, Mariana. 2018. *Las representaciones de la voz en la literatura de cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, México: UNAM, Cuadernos de la Coordinación de Humanidades, no. 36.

____. 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*, vol. 4, pp. 141-173.

____. 2022a. "Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest". En Susana González Aktories y Susanne Klengel (eds.) *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 293-310.

____. 2022b. "La mujer de cien maridos como alfileres prendidos. Los personajes femeninos trangresores de los impresos hispánicos a los impresos mexicanos jocosos de fines del siglo XX". En Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.) *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*. Nueva York: IDEA, pp. 313-348.

Medio paso de moda, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1916. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:Valentinac.djvu/1 (consultado el 17 de mayo de 2024).

Menéndez Pidal, Ramón. 1906. "Los romances tradicionales en América", *Cultura Española*, I, pp. 72-111.

_____. 1939. *Los romances de América y otros estudios*. Col. Austral, no. 55. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Monroy, Grecia. 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 de doctorado. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Pedrosa, José Manuel. 2022. "Variaciones orales sobre 'Los nombres y las cualidades de las damas'. Improvisación, tradición y legado clásico". *Gazeta de Antropología*, 38 (1). En: http://www.gazeta-antropologia.es/?p=5654 (consultado el 10 de febrero de 2025).

Valentina, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1916. En: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-CAValentina.tif (consultado el 17 de mayo de 2024).

Versión musical: Jorge Negrete - La Valentina. En: www.youtube.com/watch?v=42918eO6c3E (consultado el 17 de mayo de 2024).

2. Revisitación de los impresos populares: entre la lectura en voz alta y la activación de un paisaje sonoro

Susana González Aktories

En este capítulo se realiza una presentación general de los procesos llevados a cabo para la activación de los cuatro impresos populares presentados en el apartado anterior, según distintos criterios y modalidades de lectura. Además, se comentan algunos de los efectos y resultados obtenidos. Para ello se toman ejemplos de performances realizadas de cada uno de los impresos, en distintos estadios del proceso. Esto con la finalidad de mostrar el valor que tiene dicha activación como una práctica que trasciende las consideraciones tradicionales de una lectura en voz alta, al revelar las marcas que resultan relevantes para la interpretación de estos materiales.

Una parte nodal de estos ejercicios fue, por tanto, reconocer cómo la lectura en voz alta en sí misma constituye una herramienta de interpretación de los impresos como objetos híbridos que detonan lo que Paul Zumthor llamaba un fenómeno de "oralidad mixta" (Zumthor, 1991: 37). Ello dado que para la recreación y decodificación de estos se atiende a los rasgos en distintos niveles:

a) los propiamente textuales (características tipográficas, tamaño de letra, uso de mayúsculas y minúsculas así como de signos de puntuación);
b) los paratextuales (desde la puesta en página, que permite identificar distintas unidades textuales como títulos, subtítulos, conclusiones);

c) los intermediales (mediante la inclusión de ilustraciones gráficas que de alguna forma se relacionan con el texto, o bien a partir de la propia materialidad del impreso, considerando su tamaño, color, textura, etc.);
d) los archi y metatextuales (que nos permiten reconocer el género o forma a la que se adscriben, así como el contexto socio-histórico en el que originalmente se crearon y circularon).

Estos niveles refieren, pues, a todo lo que pudiera entenderse como una huella o resonancia cifrada en el texto —ya fuera implícita o explícita, de forma intra o extratextual—, que orienta su interpretación y por ende su lectura en voz alta.

Las decisiones tomadas en las diversas lecturas revelan el tipo de asociaciones que se realizaron —consciente o inconscientemente—, las consideraciones espacio-temporales que se tuvieron y cómo todo ello hizo que se redescubrieran, y, a la vez, trascendieran los propios documentos impresos. Con base en esto también se puede evaluar qué tanto un lector-oidor es capaz de recrear actualmente las prácticas originales y qué tanto estas se corresponden con las lecturas que hoy en día nos evocan estos textos.

En el capítulo previo se explicó que estos materiales sufrían una diversidad de transmutaciones como consecuencia natural de las prácticas orales, por lo que tomarse el tiempo y la libertad de experimentarlos imaginando y "actualizando" esas experiencias y desvíos es otra forma útil de conocerlos. No se trata de imponer una creatividad arbitraria a estos procesos de reapropiación del impreso (digamos, artístico-dramatúrgica o electroacústica, por ejemplo, a un plano de comunicación radiofónica), sino sobre todo de poner la oralidad y la voz al centro de la reflexión. Un requisito para llevar a cabo este ejercicio fue asumir

un carácter abiertamente exploratorio, el cual permitiera incluso cuestionar lo obvio y replantear desde dónde construimos nuestros paradigmas para realizar las lecturas.

Aun a pesar de lo simple que pudiera parecer la tarea de leer estos textos en voz alta, los ejemplos muestran lo importante que es realizar una fina calibración de todas las valoraciones arriba mencionadas, que influyen en distinta medida y requieren desarrollar un criterio según el caso. A partir de los diversos ejercicios de relectura y de escucha que resultan en el trabajo colectivo aquí presentado, se reconocen no sólo los valores que se recrean en la lectura en voz alta, sino también el cómo y el porqué. Vimos, a su vez, la forma en que esa "*third-domain literature*", según la denominaba John D. Niles (2013: 234 y ss.), apunta a una expresión cultural de cuya hibridez ya comienzan a hablar los estudios críticos, pero rara vez a partir de la experiencia de transponer y experimentar lo que esto implica desde la *praxis* actual. Es con base en esta laguna que nos propusimos explorar la textualidad, cuyos criterios y condiciones explicaremos a continuación.

Consideraciones logísticas y técnicas para el trabajo individual y colectivo de registro

De las diversas aproximaciones realizadas a los cuatro impresos, recabamos algunos ejemplos de las variaciones en las que cristalizó cada pieza.[1] A veces esto revela que partimos de distintas lógicas de activación que arrojaron resultados divergentes pero que en muchos sentidos pueden considerarse complementarios. Unos ejercicios se decantaron

[1] Cabe recordar que los materiales producidos a raíz del taller se encuentran en el Sitio digital de *Las paradojas de la lira*

por estrategias de "escenificación" (evidentes en algunas variantes de *Las calaveras del montón* y de *Asombroso suceso*, como veremos más adelante); en otros se optó por una experimentación colectiva (por ejemplo, en el canon móvil de la *Delgadina*); otros más se orientaron por la manipulación sonora, como producto de una escucha y edición creativa (véanse las reelaboraciones electroacústicas de las piezas *¡Terribilísimo ejemplar!*, *Las calaveras del montón* y *Delgadina*).

En lo que corresponde a los audios que acompañan esta publicación, cuya descripción también se incluye en el apéndice final de este texto, la selección de derivas sonoras de cada pieza se guió por tres pautas principales:

a) Mostrar diferencias en criterios y recursos de activación, a la vez que posibles consonancias entre las primeras lecturas individuales y las que se dieron en el trabajo colectivo, seguido de su tratamiento electroacústico en algunos casos.
b) Atender a una posible evolución en el trabajo con las piezas, a partir de acuerdos tomados y afinados de forma conjunta.
c) Ilustrar formas de actualización de la escucha mediante una intervención sonora creativa que expandiera las cualidades performáticas de los registros.

Grabados primero como ejercicios preliminares de forma individual o por parejas,[2] luego de ser escuchados en colectivo estos registros permitieron seleccionar elementos que despertaron un interés común para continuar elaborando y profundizando en ellos. Lo anterior, según lo que

[2] La decisión sobre la elección de una o varias piezas para su lectura se dejó a criterio de cada quien. Las elecciones se dieron por afinidad, por gusto personal, de acuerdo con lo que se podía asociar con los textos de forma intuitiva. Estas primeras grabaciones se realizaron en dispositivos no profesionales como celulares.

imaginábamos que podía funcionar y que nos permitiera ensayar y experimentar más con los rasgos extraídos de los impresos. Las sesiones híbridas, realizadas tanto en la Ciudad de México como en Morelia, dieron la oportunidad de trabajar primero en pequeñas agrupaciones de dos a cuatro personas, cada una abocada a un texto distinto, para finalmente preparar algunas de las piezas en constelaciones similares, o aun en colectivos más grandes (de entre cinco y ocho personas), y realizar grabaciones de estudio más profesionales en el LANMO.

En cada una de las fases de escucha y de evaluación que se hicieron entre los ejercicios prácticos, se tomaron en cuenta todos los materiales generados: desde los que parecían más provisionales y espontáneos hasta aquellos para los que se contó con más tiempo de preparación, mejores recursos técnicos y sonoros y un mayor número de personas involucradas. Gracias a esto último, el rango de posibilidades se diversificó: desde una simple lectura del texto a una escenificación en tiempo real, o bien a una lectura desmontada que fuera posteriormente ensamblada en una edición, hasta una intervención electroacústica elaborada a partir de lo editado. Esta última implicó, a su vez, una exploración vocal posterior a la performance misma, mediante una manipulación sonora que nos llevó a reconocer, entender y/o reforzar ciertos efectos y sentidos que se encontraron en los textos. Para ello fueron útiles los recursos técnico-sonoros que hicieron posible dichos efectos (como el montaje o la distorsión de voces), pero también lo fueron las herramientas propias de las humanidades digitales, en particular gracias a programas de software gratuito (Praat y Sonic Visualizer)[3] que nos permitieron identificar, mediante espectrogramas, algunos rasgos vo-

[3] Dichos programas son usados normalmente en campos de estudio de la lingüística forense y de análisis y creación musical electroacústica, respectivamente.

cales de las interpretaciones (entonación, intensidad, pausas, etc.). El pormenorizado análisis lingüístico y sonoro derivado de este reconocimiento facilitó el manejo y la modificación de algunos de estos rasgos, incluyendo los más discretos o velados, cuyas variaciones produjeron efectos notables. Sin esta escucha asistida, así como la instrucción y orientación de Federico Eisner en lo que aportan estas herramientas, habría sido difícil cobrar consciencia de su utilidad en los procesos de reactivación de los textos. Estos aspectos y los procedimientos requeridos para la edición, son descritos y ejemplificados por el propio Eisner en el capítulo 3.

Procesos de activación de los cuatro impresos

Pasemos ahora a una presentación breve, pieza por pieza, siguiendo la secuencia adoptada en el capítulo 1 (que inicia por los dos textos en prosa y luego pasa a los dos textos en verso), para destacar algunas cualidades y hallazgos de cada una de ellas en los distintos ejercicios de lectura en voz alta y de activación. Cabe recalcar que una parte fundamental en cada uno de los pasos del proceso consistió en el diálogo abierto y el cuestionamiento grupal sobre las alternativas que imaginábamos para interpretar el material a partir de su lectura en voz alta, siempre considerando las herramientas que se tenían al alcance, así como los medios técnicos, tanto en lo que ofrecían las primeras grabaciones como en aquellas que se pudieron hacer en un estudio con un equipo profesional. Este intercambio permitió vislumbrar estrategias estéticas que guiaron los diversos ejercicios performáticos. Las lecturas que adoptaron estos impresos buscaron en algunos casos recrear las circunstancias originales

de su enunciación lo más literal y fielmente posible; en otros, se orientaron por una actualización más libre. Esto evidencia los diversos marcos conceptuales desde los que se entendieron estos discursos orales, lo cual ayudó también a problematizar su recepción.

¡Terribilísimo ejemplar!

Una vez conociendo el trasfondo comunicativo de este tipo de piezas en su contexto original, el grupo se cuestionó cuál podría ser el tono que adoptan estas noticias escandalosas. Como respuesta se encontraron elementos de misterio y de extrañamiento (*unheimlich*), que formaban parte de las convenciones en las que se solían comunicar estas hojas volantes. En este sentido, se hicieron evocaciones a la prensa y los noticieros amarillistas, los cuales hoy en día recurren a estrategias similares. Además, para enganchar al escucha de este relato, se identificó primero un tono de crónica que presenta secuencialmente los acontecimientos del evento noticioso, con su correspondiente desenlace dramático. Todo ello se ve filtrado por un gran rumor social que culmina, ya en un plano extradiegético, distinguible incluso por su formato en verso, en la abierta moralina para el lector que ha sido explicada en el capítulo anterior.

En cuanto a su carácter noticioso, pero desde una perspectiva menos fáctica y más cercana a ese rumor social, la lectura del texto se prestó a emular rasgos retóricos propios de personajes conocidos de la radio mexicana. Por ejemplo, "El Monje Loco",[4] una serie de radioteatro transmitida entre las décadas de 1930 y 1950, que relataba historias

[4] Consúltese la lectura de Octavio Serra en: I.I. *¡Terribilísimo ejemplar!* - Octavio Serra.

terroríficas basadas, a su vez, en la colección de historietas mexicanas. Esta serie generó una de las "voces de época", del actor Salvador Carrasco en su papel del monje como narrador principal, con su característico tono agudo y a la vez misterioso, que ha seguido resonando en la memoria colectiva, aun para quienes no conocieron dicha serie.[5]

En las reelaboraciones posteriores, el grupo se ocupó de encontrar formas de recrear el ambiente misterioso con efectos vocales. Así, en una de sus variantes explorada en parejas, se retomó el susurro como gesto incorporado en la primera ronda de lecturas (I.II.01 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Paola Sánchez y Hugo Gómez). El susurro, que tiene que ver básicamente con rasgos de volumen y de fonación, pareció un recurso sencillo y a la vez potente para activar esa voz espectral, subterránea y hasta diabólica, diferente a las otras que se desprenden del texto. En posteriores relecturas y reelaboraciones de la pieza se añadió una especie de efecto de desdoblamiento, el cual se refuerza en un espejeo anacrónico de lo narrado; mediante la superposición de un mismo pasaje leído a dos voces se juega con la alineación y el desfase.[6] Ello aumenta la impresión de una voz fantasmal, de un alma maligna que actúa sobre los cuerpos vivientes y los domina, como poseídos por una discreta pero penetrante fuerza rectora, tal como se desprende de la historia y se enfatiza a través de las imágenes de los diablos que aparecen dominando a la niña en el grabado. Podría incluso pensarse que se trata de la materialización, para quien escucha, de esa voz interna que sufre el personaje y que normalmente no es posible percibir desde afuera. Una voz latente, audible

[5] Escúchense los rasgos prosódicos similares en el inicio de la lectura por Simón Menchaca (I.II.02 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Estudio LANMO, segundos 00:03 a 00:10).

[6] Véase grabación de Paola Herrera y Sebastián Maldonado (I.II.02 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Estudio LANMO, segundos 00:11 en adelante).

y presente para quien se interna en la narración.

De esta grabación, Federico Eisner realizó además una intervención que él denominó como un tipo de radioteatro experimental, cuya edición se centró en la distorsión, la acumulación y la superposición de distintos planos, sumando y potenciando el efecto inicial del misterioso susurro mediante diferentes capas vocales y modificando el volumen, además de incorporar sonidos de fondo (☜ I.III. *¡Terribilísimo ejemplar!* - Electroacústico).

Asombroso suceso

La lectura en voz alta de este relato invitó al grupo a pensar en una escenificación distinta a la anterior, que empezó por identificar al menos tres voces y tiempos que podían enunciarse de forma paralela: la del vocero que da la noticia del suceso ocurrido; la del narrador que adopta una forma de contar desde la inmediatez oral de quien comparte con un auditor el relato de algo previamente ocurrido; y la de la protagonista de los actos. Ello requirió una especie de desmontaje de la pieza en planos discursivos que entran a escena de manera gradual y, por momentos, de forma superpuesta. La disposición del texto ayudó a entender de manera natural algunos de estos planos; por ejemplo, el título que, junto con el subtítulo explicativo, fue tomado de inmediato como síntesis de la trama y adjudicado al vocero, quien estaría difundiendo este contenido repetidamente en una escena callejera, anunciándolo en distintas direcciones y con algunas variantes.[7]

[7] Esto en voz de Sebastián Maldonado II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL, segundos 00:52 en adelante, y II.II.02 *Asombroso Suceso* - Estudio LANMO, segundos 00:37 en adelante).

Se decidió asimismo que quienes leían los distintos planos, podrían agregar elementos al texto a manera de improvisación, para restarle rigidez a la lectura y sumarle una cierta frescura y verosimilitud, ya no al hecho sino al acto comunicativo mismo. Esto puede apreciarse sobre todo en la voz del narrador, que presenta una serie de modismos y repeticiones de muletillas propias del habla (como "No, y que a la Rafaela Pérez la sedujo el diablo…", "y que le dice al papá…", "y no sé qué…", etc.[8]), al igual que en la recitación del título noticioso por parte del vocero, quien se toma la licencia de variar y derivar de lo que se anuncia en el título en complementación con lo que conoce de la noticia y de su desenlace. Todo ello busca transmitir una actitud "realista" y espontánea, propia de la enunciación vocal (II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL).

El relato de *Asombroso suceso*, que de entrada sugiere una voz narradora en tercera persona,[9] incluye también diálogos de la protagonista de la historia con sus padres,[10] así como el detalle de los crímenes cometidos y la voz colectiva de la condena, por lo que incluso en el taller se habló de crear una variante donde la lectura final se hiciera en coro, a manera de rezo. Para acrecentar el tono misterioso, se eligió añadir de fondo una música orquestal en una lectura, la cual presenta cierta estridencia en los instrumentos de

[8] En voz de Pablo Hurtado (II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL, segundos 0:09 en adelante), o en la versión de estudio, en voz de Andrés Arroyo (II.II.02 *Asombroso Suceso* - Estudio LANMO, segundos 00:16 en adelante).

[9] Consúltense lecturas de Simón Menchaca (II.I.03 *Asombroso Suceso* - Simón Menchaca), Briseida Castro (II.I.01 *Asombroso Suceso* - Briseida Castro), o en la versión de estudio en voz de Víctor Manuel Avilés II.II.02 *Asombroso Suceso* - Estudio LANMO, segundos 00:00 en adelante).

[10] En voz de Danae López (II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL segundo 0:01 en adelante).

cuerda.[11] A nivel de tono, hubo que resolver además cómo hacer sonar aquello que era "maravilloso" y "sobrenatural" en contraste con el aspecto moral que se connota en este final de la pieza, en donde se hace la transición de prosa a verso.[12] Cabe mencionar que en algunos casos se varió la velocidad de lectura, que se veía acelerada en pasajes donde se comunicaba cierta desesperación.[13]

En las lecturas grupales de este impreso también fue importante diferenciar el volumen del ritmo entre las voces: por una parte, está el grito largo y extendido del vendedor que anuncia la noticia; por otra, están el tono y el ritmo moderados de quien narra o de quien corre el rumor entre sus conocidos en la variante más coloquial y cercana; y finalmente está la voz de la hija que mantiene el volumen, pero a quien, en su lectura, se percibe más acelerada.

Todas las decisiones aquí tomadas dependieron de las capacidades performativas de la voz, sin considerar la intervención de la tecnología.

Las calaveras del montón

En el caso de este impreso popular, quedó clara la familiaridad que en general se tiene con este tipo de textos, aun en la actualidad, dado que año con año siguen apareciendo publicados este tipo de versos dedicados a personalidades

[11] Escúchese la lectura de Paula Hernández (II.I.02 *Asombroso suceso* - Paula Hernández).

[12] Escúchese la lectura de Simón Menchaca (II.I.03 *Asombroso Suceso* - Simón Menchaca, minuto 07:40 en adelante).

[13] Nuevamente en lectura de Paula Hernández (II.I.02 *Asombroso suceso* - Paula Hernández, minuto 02:75 en adelante).

públicas vivas. De igual forma, en los ejercicios se reconocieron tanto los aspectos formuláicos y de tradición popular, como el carácter de epitafio que éstos presentan. Así, durante una sesión grupal se compartieron los rasgos que llamaron la atención y que en muchos casos arrojaban coincidencias en los distintos lectores. Por ejemplo, según el testimonio de algunos participantes, sus primeras grabaciones de las lecturas individuales se guiaron por la conciencia de imaginar cómo se leería en su momento dicho impreso y qué contacto directo se tiene todavía con esa tradición.[14] De esta manera, a pesar de tratarse de un tema lúgubre como la muerte, en la lectura de esos impresos se observa su función social y contextual de carácter irreverente, con un tono a la vez irónico y festivo, tan propios de las fechas cercanas a la celebración del Día de Muertos en México en las que se escriben y publican estos versos. En este sentido, el acercamiento que se tiene hoy a estos impresos es similar al que tenían en el momento de su circulación original, según lo mencionado en el capítulo anterior.

Respecto a su contenido, en este impreso se retrata a personajes ordinarios (como el peluquero, el panadero o la placera) en su encuentro con la muerte. Los retratos de cada uno son breves y a la vez vívidos, partiendo de características puntuales o de situaciones y contextos típicos. Esto permite incorporarlos en la performance con ciertos sellos o marcas sonoras, en algunos casos creados a partir de objetos que encontramos en nuestro entorno inmediato, como el sonido de unas tijeras de metal o el de unas monedas; en otros casos nos basamos en paisajes sonoros reconocibles, como el pregón de una vendedora en el mercado o la enunciación de un listado de panes de

[14] Véase más sobre esto en el capítulo 4.

un vendedor ambulante. Aun siendo muy comunes al situarse en este contexto fúnebre, algunos de estos sonidos adquirieron cualidades sombrías.

En el proceso de repensar estas interpretaciones de forma colectiva, se hicieron tanto intervenciones al texto (Figura 1) como indicaciones adicionales con textos y sonidos que ayudarían a ambientar cada uno de los retratos (Figura 2). Estas indicaciones, que servían de guía interpretativa, evidenciaron que el documento impreso también podría pensarse como una notación o guion destinado a una escenificación sonora, muy en sintonía con lo que señala Mariana Masera en varios de sus estudios recientes.[15]

De igual forma, se realizaron lecturas en función de las imágenes impresas en el pliego y de las notas que se tradujeron en distintas experiencias sonoras. A nivel estrófico, por ejemplo, más allá de la forma de los versos y de su sonsonete, se procuró resolver cómo recitar las calaveras para hacerlas rimar y empatar, compensando su métrica variada como producto de una asincronía connatural propia de las prácticas de improvisación oral.[16]

[15] Remito a las referencias bibliográficas que de ella se citan en la presentación de este libro, y que reaparecen en el capítulo 1.

[16] En un ejercicio realizado por Jorge Pacheco, Sandra Arenas y Susana González Aktories (III.II.01 *Calaveras del montón* - FFyL), bajo la idea de repensar estos versos como actos de comunicación cotidianos, se improvisó la posibilidad de leerlos con ayuda de modismos que simularan un diálogo. No obstante, esto llevó al grupo a descartar dicha modalidad para una posterior profundización, dado que se concluyó que con ello se forzaba la forma y la intención comunicativa de este tipo de textos. Claramente, el recurso de incorporar estos gestos, que funcionó bien en el ejercicio de lectura de "Asombroso suceso" realizado por Sebastián Maldonado, Danae López y Pablo Hurtado (II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL), aquí no resultó convincente, apropiado o aun verosímil. Y es eso también lo que revelan los ejercicios: reconocer los límites en donde ya no se sustenta cierto tipo de interpretación.

Figura 1. Notas de la distribución de la lectura de los textos por participante con la inclusión de indicadores de textos y elementos sonoros añadidos.

A nivel de énfasis y de tono, en varias interpretaciones dominó la necesidad de tipificar y marcar sonoramente ciertos elementos característicos de los personajes aludidos, al tiempo que se tendía a la exaltación e impostación de las voces, a menudo para resaltar el humor.[17] Otras veces la exageración buscaba evidenciar que el texto podía ser enunciado desde la esfera de lo no humano; concretamente, en voz de la muerte.[18] Entre los criterios definidos para

[17] Escúchese la lectura de Grecia Monroy (III.I.01 *Calaveras del montón* - Grecia Monroy).

[18] Consúltese la lectura de Susana González Aktories (III.I.05 *Calaveras del montón* - La placera). Aquí se presenta una interpretación deliberadamente mecánica, enfatizando el castañeo de los dientes al momento de la articulación, como para insinuar que quien enuncia es la propia calavera.

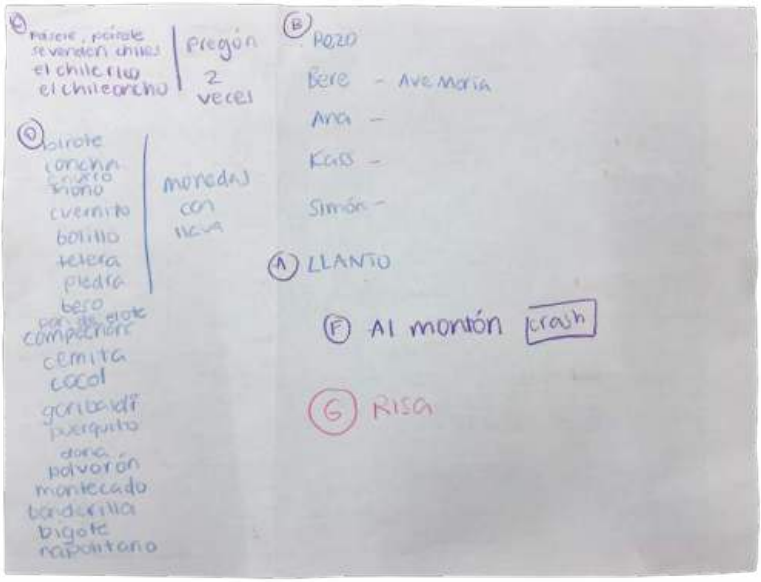


Figura 2. Lista de recursos a grabar de forma independiente, entre elementos textuales y gestos sonoros

complementar el guion estaban los elementos verbales y orales, así como los criterios que se concentraban en elementos estrictamente sonoros. Dentro de los primeros cabe mencionar: a) los títulos, donde se adoptó un tono de pregón,[19] o bien el tradicional llamado que se hace al anunciar las cartas donde aparecen personajes-tipo en el juego de lotería;[20] b) la representación de los personajes, otorgándoles voz mediante la integración de pregones

[19] Escúchese la lectura de Kassandra Valencia (III.I.02 *Calaveras del montón* - Título).

[20] En la presentación inicial de los títulos de Kassandra Valencia (III.I.03 *Calaveras del montón* - El peluquero y III.I.04 *Calaveras del montón* - El carpintero).

que no aparecen en el texto (como el que se haría para vender chile en el ejemplo de "La placera") u otros rasgos de enunciación en el punto de venta (por ejemplo, al presentar una voz exponiendo una amplia lista de panes, simulando a quien ya recita indiferente y mecánicamente en su puesto las variedades de pan dulce en el ejemplo de "El panadero"). Dentro de los sonidos grabados estaban los gestos que completaban el paisaje sonoro de algunos de estos mosaicos, así como del cuadro que componen, como el hacer sonar unas monedas al momento en que un verso refería al "malvado dinero" que acuña uno de los personajes, o bien el abrir y cerrar unas tijeras como índice sonoro que representa al personaje en "El peluquero". También se idearon efectos de las calaveras apilándose cuando son echadas "al montón", entre otros.[21] Todo ello con la voluntad de integrar estos sonidos a la experiencia de escucha para hacerla más acorde a la riqueza, saturación y simultaneidad producida por la relación imagen-texto, o aun lo colorido y variado del contexto festivo-social al que se alude en el texto.

En relación con los grabados que acompañaban *Las calaveras del montón*, surgió además la idea compartida de que la realización sonora debía corresponder al efecto saturado de la imagen principal (Figura 3), evocando una acumulación análoga de objetos y actos sonoros, donde incluso pudiera escucharse cómo las calaveras se van apilando cuando se arrojan al montón. Esto implicó concientizar cómo algunos de los efectos sonoros arriba señalados se derivaban directamente de la interpretación y la impresión generadas no sólo por el texto sino también por esta

[21] Los audios correspondientes se grabaron de forma independiente y se añadieron en el proceso de edición a la grabación completa (III.II.02 *Calaveras del montón* - Estudio LANMO).

imagen, o bien por las pequeñas viñetas que acompañan las estrofas. Así, se generó un diálogo intermedial en el que estrofas e imágenes se complementaban. De hecho, en la performance, varias de las viñetas permitieron aderezar el paisaje sonoro con gestos adicionales, como el de las plañideras que se asocian con la procesión funeraria retratada en la pequeña imagen al centro del texto (Figura 1 izquierda). Se reconoció, asimismo, que varios de estos efectos remitían a experiencias evocadas de una memoria colectiva, y que no necesariamente correspondían al tiempo/espacio original, pero que podían representarlo mediante recursos simples, cercanos y popularmente identificables.

Este ejercicio se prestó, por tanto, a una escenificación realizada a varias voces, en pequeñas escenas o viñetas independientes una de otra, que se pueden hacer en forma de una lectura selectiva y no necesariamente secuencial según aparecen en el impreso. Esta modularidad se desprende también de la disposición de las calaveras en la página, cuyos textos breves, dispuestos en estrofas, son colocados en distintas columnas y espaciados entre sí, cada uno con su propio título. Dicha disposición permite no sólo desarticular la estructura lineal, sino también borrar cualquier tipo de jerarquía en las unidades del texto. Bajo esta misma idea fue también que se procedió en la grabación de estudio en el LANMO, donde se realizaron distintas tomas para luego ser ensambladas. Adicionalmente, el ensamblaje implicó un montaje sonoro que recreó la simultaneidad de impresiones que se tienen al momento de observar el impreso.

En este tipo de actualizaciones y puestas en sonido se tendió, como puede oírse en la edición acabada (III. II.02 *Calaveras del montón* - Estudio LANMO), más a la teatralización cercana a un radiodrama, compuesto por esas

Figura 3. Ampliación de la imagen principal del impreso *Las calaveras del montón*

pequeñas glosas que a la vez se prestan a ser interpretadas como parte de una historia más extensa en la cual queda retratada toda una sociedad.[22]

Tras la escucha grupal de los resultados grabados, aun antes de que fueran ensamblados, fue evidente que el impreso había sido entendido como un guion complejo. El sonido parecía envolver al escucha, reflejando lo que el pliego insinúa o apenas esboza, en esos espacios de inde-

[22] Radiodrama se entiende aquí como un espectro de géneros que se desarrollaron en el ámbito radiofónico, principalmente con fines narrativos y de recreación de historias. Una de sus variantes fue el radioteatro, más cercano al arte dramático. La evolución de estos géneros coincidió con la de los recursos tecnológicos y sonoros, y puede vincularse, por su intención de amplia difusión, con algunas formas de oralidad de carácter popular.

terminación que llenamos en la interpretación y a los que nos podemos referir como un saber cifrado "entre líneas".

En el caso de la pieza electroacústica, preparada como otra deriva por parte de Federico Eisner,[23] y sobre la cual se ahondará en el capítulo siguiente, se emplearon partes de la grabación que tenían una función más operativa, identificando el pasaje que se estaba por registrar y que no formaba parte del texto. Se trata de elementos o umbrales parafonotextuales[24] que visibilizan parte del proceso pero que también se vuelven parte de la composición.

Delgadina

En oposición a las cortas estrofas que componen las calaveras, las cuales en pocos versos ofrecen retratos hablados de distintos personajes y admiten leerse de forma independiente, *Delgadina* presentó un reto distinto, al ser una composición en verso mucho más larga, que narra de corrido una sola historia. En cuanto al tono, aun cuando en ambas hojas volantes se tematiza la muerte, en *Las calaveras del montón* domina el tono burlón, mientras que el romance de *Delgadina* resulta más bien dramático al apuntar a un desenlace trágico en el que muere la protagonista. Otra diferencia concierne a la perspectiva de enunciación. En *Las calaveras del montón* se adopta una focalización externa, descriptiva (aun cuando en la interpretación oral por momentos fue personalizada para fines

[23] Escúchese el audio de Federico Eisner (III.III. *Calaveras del montón* - Electroacústico).

[24] La parafonotextualidad es un concepto acuñado por Al Filreis (2015) para referir a enunciaciones que no son propias de la obra, pero que se vinculan a ella, como pudiera ser una explicación previa a ésta por parte de quien lee.

de completar el retrato de las figuras presentadas). Por su parte, en *Delgadina* la multiplicidad de voces se reconoce en los cambios de focalización: inicia y acaba con una voz narrativa, la cual enmarca el relato y refiere la situación del incesto, pero sobre la marcha adopta la forma de un guion dramático que permite dar voz a los personajes, haciéndolos dialogar entre sí. De esta manera es posible reconocer y "escuchar" cuatro voces desde dos frentes: de un lado a la hija como víctima afectada, y del otro, al resto de la familia, donde la madre y hermana se encuentran como cómplices del padre castigador y autoritario. Esta estructura clara, sumada al evidente relevo de voces, se prestó en algunas de las primeras lecturas individuales en voz alta a resaltar teatralmente el cambio de *vocal persona*.[25] No obstante, estas interpretaciones individuales en su mayoría se concentraban en recrear la estructura métrica y en resolver, desde la lectura oral, las irregularidades que presentaban algunos versos.[26] Resulta interesante también que, en los ejercicios grupales que siguieron, no se continuara explorando la modalidad de "escenificación" vocal tipo radiodrama.

[25] Escúchese la lectura de Mariana Masera (IV.I.02 *Delgadina* - Mariana Masera), en contraste con Ana Rosa Gómez, quien mantiene un tono estable en la lectura, sin buscar encarnar la voz de los distintos personajes (IV.I.01 *Delgadina* - Ana Rosa Gómez). Con *vocal persona* me refiero a la definición que ofrece Philip Tagg, como aspecto de la personalidad mostrada a terceros o percibida por estos, partiendo de que un mismo sujeto puede asumir diferentes roles en distintas situaciones y momentos de su vida (2012: 343).

[26] Escúchese la lectura de Ana Rosa Gómez (IV.I.01 *Delgadina* - Ana Rosa Gómez). A nivel métrico-formal hubo incluso la disyuntiva de cómo hacer notar sonoramente la agrupación en cuartetas, siguiendo la presentación del texto en la página, cuando la narración no sugería esos mismos cortes. Sin embargo, este aspecto pronto pasó a un segundo plano para el grupo, que buscó otras posibilidades de realizar una puesta en voz conjunta.

De hecho, la pieza adoptó un giro inesperado a iniciativa de Eisner, quien vio el potencial creativo de convertir la secuencialidad de voces, bajo una concepción coral de un canon, en una experiencia de simultaneidad.[27] De esta manera, el interés de la interpretación colectiva viró hacia una exploración polifónica, evidenciando con ello, ya no las perspectivas individuales de las voces hablantes, sino una tercera instancia: la del paisaje sonoro que genera la noticia con su circulación. Este efecto se potenció al sumar el movimiento, pues Eisner sugirió poner al grupo en marcha en una misma sala, para poder registrar el vaivén y el cruce de voces.[28] En el proceso se reconoció que estos flujos podían emular las dinámicas en las que se propaga una historia noticiosa en el tejido social, de boca en boca, donde es recibida y recreada de forma errática. Regularmente, el flujo inicia con una primera voz que hace correr la noticia, y que pronto se ve multiplicada por nuevas voces que se suman, en un constante relevar y replicarse, a través de lo cual se disemina la información de manera gradual. Entonces, lo que inicia como una presentación clara y comprensible, se torna en un denso cuerpo sonoro que hace difícil seguir el detalle de los hechos. Sin embargo,

[27] Véanse las versiones en video y en audio (IV.II. *Delgadina* - LANMO). En esta performance el texto era recitado a una velocidad variable, acompasada si acaso por el ritmo del andar que cada quien iba adoptando durante la lectura. La única prescripción fue que cada una de las voces debía entrar en el mismo intervalo de lectura respecto a la voz inmediatamente anterior, concretamente, al concluir la primera estrofa.

[28] Véase el video (IV.II. *Delgadina* - LANMO). La grabación multicanal se realizó en una de las aulas del LANMO, donde se colocaron tres micrófonos que eran supervisados desde la consola por Federico, quien se mantuvo en un extremo de la sala. Al mismo tiempo la performance fue registrada en video por una persona que, al igual que los miembros del coro, tuvo la consigna de transitar por el espacio de forma libre y multidireccional.

en la experiencia de escucha que este cuerpo produce, es posible reconocer, gracias a su iteración, algunos pasajes y palabras clave del relato. Una de ellas corresponde al nombre de la protagonista, Delgadina, el cual se vuelve una especie de *leitmotiv* sonoro a lo largo de la pieza y justifica su relevancia en el título. Así, a pesar de la fragmentación y desarticulación que sufre la narración por efecto del canon, se puede completar el devenir del relato de forma aproximada. E inversamente a como inició el flujo, hacia el final la masa sonora se comienza a des saturar en igual grado, hasta quedar de nuevo una última voz que hace comprensible el desenlace. Esto último simula además, en tiempo acelerado, el efecto en el que una noticia deja de ser tal, cuando su difusión dentro del discurso colectivo paulatinamente comienza a perder interés.

De esta pieza resultaron dos versiones en tres presentaciones: una que podríamos llamar "performática" y experimental, en versión de audio con su equivalente en video,[29] donde la escucha se centra más en el efecto que produce el movimiento de las voces en el espacio que en visualizar la trayectoria de cada una de ellas. Una tercera variante se realizó como intervención electroacústica, que, por el tratamiento sonoro, adquirió mayor duración.[30]

En estas activaciones también nos preguntamos por qué relatos como estos —que además despertaron la asociación con las *Mil y una noches* entre otras posibles activaciones o actualizaciones sonoras de *Delgadina*—, podían asemejarse a los romances y corridos con héroes novelescos, o incluso se prestaban a adaptarse en versiones rapeadas

[29] Referidas en las dos notas anteriores.

[30] Escúchese la versión electroacústica de Federico Eisner (IV.III. *Delgadina* - Electroacústico). Sobre este trabajo el propio compositor profundiza en el capítulo siguiente.

(según lo comentado en el capítulo 1), y cómo ello modifica la interpretación del mismo texto.[31]

Conclusiones

Los ejemplos aquí abordados revelan que la activación de los textos no se da como algo mecánico, sino que depende de una serie de decisiones que se plantean al momento de leerlos en voz alta. Al acercarnos desde una lectura en clave sonora, se hacen mucho más presentes tanto el universo que rodea al texto como el dispositivo mediante el cual se transmitió y en el cual se sigue diseminando.[32]

La activación en el marco de este proyecto se entendió también como una forma de reactivación, de reapropiación y de extensión del conocimiento, la cual se presta como una posibilidad más para revisitar y analizar documentos históricos como son los pliegos de cordel. Activar implica igualmente visibilizar ciertos patrones de una memoria colectiva, considerando además que esta se encuentra sujeta a constantes cambios y que es precisamente gracias a ellos que se puede reactualizar el sentido que damos a

[31] Federico incluso asoció estas formas de exploración con piezas como "Desiertos de Amor" de Raúl Zurita & González y los Asistentes. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=qnr7VQuuX_8&ab_channel=JopaRechart. A ello pueden sumarse nuevas formas que recuperan pregones populares, como "¡Pásele, pásale!" de Taeke Ortiz, interpretada por el Coro Acardenchado a cargo de Juan Pablo Villa (presentado el 21 de marzo de 2017 en Bucareli 69. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=MZ-bvPUI-IS8), o la reelaboración electoacústico-musical "Terraza mantel" de Wakal-Pop Street Sound (2011. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=YqweVc5R1wg), por poner unos ejemplos que se han popularizado en el contexto mexicano actual.

[32] Piénsese aquí en la transmediación de la materialidad escrita a un soporte que reproduce el documento de forma digital, o en el registro sonoro de una lectura del texto o de una interpretación musical del mismo que hoy en día se puede realizar.

estos documentos de archivo.[33] Siguiendo otras concepciones recientes que ha adquirido la activación en relación con un determinado patrimonio cultural, esta se entiende incluso como una acción o serie de acciones ejercidas sobre un legado, revelando con ello su nueva "puesta en valor" (cfr. Prats, 2005). Por ende, activar (o reactivar) denota cómo nos acercamos a dicho legado y se vuelve un procedimiento de re-conocimiento. Esto último, a través de la identificación, el reagenciamiento y la re-creación de huellas, considerando tanto las formas y circuitos donde éstas se producían, como todo aquello que permite vincularlas con el presente.

Vimos, por tanto, que parte del proceso de recreación exige entender los impresos populares en su esencia material, pero también como parte de un fenómeno sociocultural ligado a una época y contexto dados. Esto implica asumir que los impresos son producto de una comunicación situada, tanto de quien los difunde oralmente como de quien los escucha, cada cual sujeto a sus propias condiciones corporales y espaciales. Esas consideraciones influyeron en la manera de reinterpretarlos en voz alta, donde influyó de forma consciente o inconsciente aquello que sus huellas detonan y despiertan en el imaginario tanto individual como colectivo de las y los lectores. Así, podemos concluir que los textos se codifican no sólo en lo que nos dicen, sino también en lo que está implicado en estas otras formas de recrearlos; todo lo cual se cifra

[33] Los criterios que rigen las formas de comunicación oral permitirían hablar también de un *habitus*, según lo entiende Pierre Bourdieu, en tanto "sistema de disposiciones duraderas transferibles (que funcionan) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a un fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos [...] sin ser producto de obediencia a reglas" (1991: 92).

en claves de lectura que se activan y orientan el acto de ponerles voz. Dichas claves pueden remitir al pasado de los impresos, o bien llevar a asociaciones con circunstancias y vivencias más inmediatas y presentes en quienes releemos los textos en la actualidad.

Según lo anterior, siguiendo a Charles Bernstein, cabe entender estas prácticas orales de poner en voz determinados textos como marcadoras ideológicas de un estilo de lectura (1998: 13). Por extensión, si las lecturas se realizan en otro momento histórico, se reconoce que los estilos también se actualizan, dejando acaso ver apenas unas huellas de las formas originales de enunciación. De nuevo, las marcas en los pliegos van más allá, apuntando a ese conocimiento histórico-social de la época, pero también a una conciencia de los paradigmas que rigen a la oralidad y las prácticas sonoras hoy en día. En otras palabras, al leer en voz alta, nos confrontamos con lo que se transcribió de esa oralidad, pero también con lo que exige ser completado, en una especie de lectura "entre líneas", incluso dejando que esto ocurra intuitivamente y pase por todos nuestros sentidos, como una experiencia encarnada que alberga la pregunta de "¿a qué nos suena eso que leemos?"[34]

Ligado a ello se presentan las interrogantes sobre qué tanto la memoria histórica sonora de las manifestaciones formulaicas sigue presente y qué tanto dista su prosodia de los referentes cercanos que se activan en quien hoy lee estos materiales, con distintos grados de conocimien-

[34] Leer así se volvió otra manera de atender a este archivo a través del tiempo, incluso con la posibilidad de atraer la escucha contemporánea (de las nuevas generaciones), permitiendo que los horizontes de enunciación y recepción –dentro de sus respectivos marcos temporales y espaciales– se cruzaran, e incluso fueran capaces de encontrarse. También nos preguntamos, más allá de qué leemos, con qué actitud o disposición lo hacemos y qué participación de escucha presupone esto en cada caso y qué nos informan los impresos populares del paisaje urbano.

to y con referentes poéticos y prosódicos diversos.[35] En respuesta a lo anterior, los ejercicios presentados aquí cristalizaron ciertas tipificaciones y lugares comunes con respecto a las maneras en las que consideramos que eran comunicados sus contenidos. Por ejemplo, en calidad de rumor o de chisme, o como noticia, pregón u oración. Fue interesante notar cómo varios de los gestos adoptados durante la lectura en voz alta se explicaban a partir de la activación de una memoria sonora colectiva, mientras que otros más podrían entenderse como producto de los nuevos giros que hoy ha adoptado lo formulaico, por ejemplo en el impulso de rapear algún pasaje.

Asimismo, se cobró consciencia de los distintos tipos de dinámicas que pedían ciertos fragmentos: unos con el énfasis en la palabra que se exclama a manera de grito en un espacio público, otros en los que se presenta el texto. a manera de susurro; todo ello como parte de las estrategias retóricas implícitas en los impresos. En cuanto a las formas de habla, se reconoció que varias expresiones conllevan una tonada y un localismo, como una manera de tipificar una situación comunicativa (una especie de lugar común sonoro) o de representar personajes arquetípicos.[36] En

[35] En este contexto performativo se evocaron las nociones de archivo y de repertorio según las usa Diana Taylor al referirse a estas como sistemas de conocimiento y de memoria social mediatizados (Taylor, 2012). Los pliegos de cordel conformarían esa parte de la memoria de "archivo" que existe en tanto documento. El "repertorio", por su parte, "tiene que ver con la memoria corporal que circula a través del performance: gestos, narración oral, movimiento, danza y canto, entre otros; en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. [...] El repertorio a la vez mantiene y transforma las coreografías del sentido" (2012: 17). La autora agrega que éstas cambian y se reactualizan con el tiempo, y concluye: "Así como el archivo excede a 'lo vivo', ya que perdura, el repertorio excede al archivo" (2012: 17).

[36] Fue interesante observar cómo el artista mismo, teniendo antecedentes culturales de Chile y de Uruguay, relacionó ciertos elementos con gestos que lo remitían

estos casos se requirió de un trabajo especial con el cuerpo como recurso sensible,[37] más allá de considerar para la interpretación vocal parámetros como el timbre, el ritmo, el tempo, entre otros elementos prosódicos, que permitieron revelar el temperamento o carácter del mensaje.

Pronto se reconoció que no es una la voz que habla en estos impresos, sino una colectividad que nos devuelve a la función que tenían y las formas a las que respondían estos medios de comunicación social. Así, se tendió a experimentar lo que podría implicar una lectura múltiple, la cual se hacía patente al menos en dos planos: el de hacer sonar las voces que de hecho están en el texto, y el de evidenciar esas que están detrás de su difusión, en ese "boca en boca", como un rumor popular o una noticia anunciada por un vocero. Además, quedó claro que no todas las piezas pasaban por el mismo proceso, pero también que no todas las ideas podían ni debían ser representadas en la misma pieza; había que dejarlas emerger según lo que cada texto pedía, y cada uno de manera independiente del otro. Tampoco se buscó encontrar en este proceso una versión mejor o más lograda que otra; cada una vale y tiene razones para haberse desarrollado con sus propios recursos.

a su propio archivo cultural, lo cual hizo evidente que los paradigmas y rasgos que rigen lo popular no son comunes a todas las esferas en el mundo hispanohablante. Contrastar bancos de influencia, incluso a partir de referencias antiguas y actuales, se volvió relevante. Este contraste se hizo atendiendo a cómo asociábamos que ciertos discursos "debían" o podían sonar de determinada manera.

[37] En cuanto a "corporalidades", también se habló en un inicio de la posibilidad de recrear la materialidad misma de los pliegos, así como sus las marcas que hacen ver que se trata de un documento antiguo. Ello nuevamente a nivel sensible y sinestésico; por ejemplo, empleando recursos sonoros como *scratches* o filtros que visibilizarían y harían perceptible la mediación del papel, con lo cual se abordaría una dimensión distinta de la iconicidad sonora. Sin embargo, en los ejercicios desarrollados durante el taller no dio tiempo de explorar estos aspectos.

Según se desprende de todo lo anterior, pensamos la lectura en voz alta como una de las alternativas para recuperar y recrear este tipo de materiales de archivo.[38] Apuntamos con este procedimiento a otra forma de rescate y de transmisión en donde, sin desatender la lectura informada (con la debida responsabilidad, conciencia y conocimiento especializado que ya existe sobre estas fuentes), nos permitimos explorar el acto mismo de la lectura, con algunas licencias que iban acompañadas de un constante autocuestionamiento. Esto fue posible también gracias a las facilidades que nos ofrecieron los registros auditivos. Gracias a ellos pudimos documentar los actos (por ejemplo en registros multicanal o en registros que se tomaron en movimiento[39]), para luego reproducirlos repetidas veces y manipularnos, modificando niveles del registro para resaltar un efecto determinado. Por tanto, entendemos estas libertades no como una traición a las formas originales, sino como revisitaciones expandidas que pueden darse entre una recuperación y una actualización de los archivos, en lo cual también participa el trabajo de la memoria. Esto no con el fin de rectificar ni modernizar estos actos del pasado, sino para ver qué elementos de este todavía resuenan y tratar de entender por qué.

La idea a lo largo de todo el proceso fue mantener esa atención, permitiéndonos incluso desmembrar, separar y analizar las fuentes originales en capas, las cuales desde una lectura silenciosa quizás no nos resultaban tan evidentes. Esta apuesta traducida a la práctica no suele ser la más convencional en las labores de investigación y análisis

[38] Entiéndase aquí archivo no sólo como soporte, sino –siguiendo a Foucault (2010)– como lo que es posible decir en cierto momento de una manifestación.

[39] Cabe recordar en este punto la caminata coral realizada a partir de *Delgadina*.

académico,[40] por lo que gran parte del método tenía que ser construido sin contar con muchos antecedentes ni referentes en los que nos pudiéramos apoyar.

Si bien me he referido sobre todo a procedimientos de lectura en voz alta, cabe resaltar el papel que a lo largo del proceso tuvo la escucha, empezando por el hecho de que leer es una forma de escuchar la voz del otro (y de uno mismo). Además, ya mencioné que nos cuestionamos cómo se escuchaba eso a lo que los pliegos remitían, es decir, las realidades de la época. Las lecturas que derivaron de estas preguntas pueden entenderse como proyecciones que, como se dijo, estuvieron guiadas por la intuición, en busca de tópicos que bien pueden haber coincidido con los del contexto original. Parte de la performance se debió así a la escucha atenta y activa —un *close listening*, como lo llamaría Bernstein (1998)—, realizada de manera regular durante el taller; no obstante, dicha escucha se mantuvo aún tiempo después, durante el proceso de selección, edición[41] y postproducción, el cual culminó en una última sesión de escucha grupal.

Sobre el manejo sonoro que se hizo de los materiales, algunos son registros directos con tratamiento simple de audio, y otros presentan mayor intervención electroacústica a nivel técnico y creativo por parte de Eisner. Esta reconfiguración implica su propia relectura o reinterpretación, como una especie de lectura abismada en

[40] Desde la academia se alude sobre todo a una representación sonora cuando se trata de canciones, pero en este caso hay que recordar que musicalizar y sonorizar no significan lo mismo.

[41] Se trató de trabajar sobre la práctica vocal que allí quedó fijada, interviniéndola electroacústicamente, utilizando, casi exclusivamente, el material vocal de partida, a través de técnicas como el montaje, la yuxtaposición, los efectos, y en algunos casos la síntesis de otros materiales sonoros, ligados al mismo registro de la voz.

tanto es realizable sólo a partir de la materialización de esas lecturas previas hechas por las y los participantes; una lectura que pasó por un proceso de edición e intervención electroacústica.

Para cerrar, es importante volver aquí sobre el concepto de performance como lo emplea Paul Zumthor, en tanto acción compleja que hace pasar un texto por distintas fases de producción y transmisión, pero también de recepción, de conservación y de repetición, poniendo en evidencia que muchas de estas fases sólo se dan gracias a y dentro de la oralidad. Esto conlleva que en su cadena de comunicación, ya sea en su transmisión o en su recepción, inevitablemente pasan por la voz y el oído (Zumthor, 1991: 33 y 34). El investigador suizo refiere además en este proceso a dos tipos de oralidad, una "inserta en la experiencia inmediata de cada uno; la otra, en un conocimiento, en parte al menos, mediatizado por una tradición…" (Zumthor, 1991: 34-35).

No cabe duda de que con el tipo de ejercicios como los aquí explorados, se abrió para todos un complejo mundo de múltiples oralidades que se ponen en juego y activan al momento de acercarnos a los impresos populares. El trabajo realizado con estos archivos durante las sesiones con Eisner es una forma de revisitar no sólo los textos sino también las voces del pasado; ello mediante lecturas que recomponen trazas encontradas en los documentos, para urdirlas con nuestro presente. En este proceso importa menos la veracidad que la conciencia con la que se escucha, mediante la que se conectan voces de distintos tiempos y espacios. De este modo es posible cuestionar las formas habituales de entender la literatura, más que como una actividad autónoma en la que la vida y lo personal ocupan un papel secundario, como algo que a través de la voz nos toca, mueve y atraviesa una y otra vez. Creemos que estas grabaciones permiten recontextualizar y actualizar el

acercamiento a estas piezas, no sólo en forma de nuevas versiones y composiciones que extienden el sentido de los impresos, sino también como un legado que sigue resonando en nosotros.

Referencias

Bernstein, Charles. 1998. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Nueva York: Oxford University Press.

Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dilon. Madrid: Taurus.

Filreis, Al. 2015. "Notes on Paraphonotextuality". En *Amodern*, 4: The Poetry Series (marzo). En: http://amodern.net/article/paraphonotexuality/ (consultado el 12 de mayo de 2024).

Foucault, Michel. 2010. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Masera, Mariana. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance", 24 de marzo, UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual). En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=24&evento=1 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Niles, John D. 2013. "From Word to Print-and Beyond". En *Western Folklore* (verano/otoño) no. 72, 3/4, pp. 229-251. En: https://www.academia.edu/26844170/From_Word_to_Print_and_Beyond (consultado el 12 de mayo de 2024).

Ortiz, Taeke. 2017. "¡Pásele, pásale!" interpretada por el Coro Acardenchado a cargo de Juan Pablo Villa (21 de marzo, Bucareli 69). En: https://www.youtube.com/watch?-v=MZ-bvPUIIS8 (consultado el 12 de mayo de 2024).

Prats, Llorenç. 2005. "Concepto y gestión del patrimonio local". En *Cuadernos de Antropología Social*, Universidad de Buenos Aires, no. 21, pp. 17-35.

Sinclair, Alison. 2021. Intervención en el Seminario Internacional "Orality: Memory and Resonance" (24 de marzo), UDIR/Centre Of Mexican Studies-UNAM-UK (encuentro virtual).

En: https://udir.humanidades.unam.mx/micro/orality/evento.php?token=1&dia=24&evento=3 (consultado el 9 de febrero de 2025).

Tagg, Philip. 2012. "10. Vocal persona". En *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Nueva York & Huddersfield: Mass Media Music Scholar's Press, pp. 343-382. En: https://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NM10-Vox.pdf (consultado el 12 de mayo de 2024).

Taylor, Diana. 2012. "Performance: introducción". En *Performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial Asamblea Nacional de Rectores.

Wakal-Pop Street Sound. 2011. "Terraza mantel". En: https://www.youtube.com/watch?v=YqweVc5R1wg (consultado el 12 de mayo de 2024).

Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Trad. Ma. Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

Zurita, Raúl & González y los Asistentes. 2011. "Desiertos de Amor". En: https://www.youtube.com/watch?v=qnr7V-QuuX_8&ab_channel=JopaRechart (consultado el 12 de mayo de 2024).

3. Deriva personal por la activación sonora de impresos populares mexicanos

Federico Eisner Sagüés[1]

Mi contacto con los materiales

Entre los varios motivos que me impulsaron a participar en este proyecto de activación sonora de impresos populares mexicanos, desde un principio estuvo mi larga relación con el patrimonio cultural. Obtuve un contacto íntimo con los materiales culturales gracias a mis estudios en química, y a la oportunidad única de trabajar en el campo de la conservación y restauración de bienes culturales por más de veinte años. Mi camino ha derivado conscientemente hacia la actividad artística creativa musical y literaria, por lo que en los últimos años ya sólo he trabajado esporádicamente como científico. Sin embargo, cada vez comprendo más que esos conocimientos, pero sobre todo esa experiencia táctil y sensible con los materiales, es parte fundante de mi conformación artística. Como un modo de plasmar ese imaginario de cruces conservadores y creadores —que muchas veces son antípodas—, en 2021 publiqué el libro de poesía *Contacto con los materiales*, el cual había venido gestando durante varios años.[2] Aunque hasta ahora he pensado que es mi trabajo menos sonoro como poeta, esto puede parecer, si no una contradicción a la luz de lo que mencioné más arriba, al menos una pregunta abierta

[1] Investigador de posdoctorado en la Universidad Católica de Chile (ANID, Fondecyt de Posdoctorado 3240511) y parte del proyecto ANID/Anillo Animupa (ATE 220041).

[2] Dicho libro fue empleado durante el taller en México como fuente para explorar distintos mecanismos de lectura.

que se reformula también de cara a esos otros materiales documentales que me tocó conocer durante el presente proyecto.

Volviendo a otro antecedente concreto en mi camino como investigador del patrimonio cultural, tuve la oportunidad de trabajar en la puesta en valor de una parte del archivo fotográfico del músico e investigador chileno Pablo Garrido.[3] Polifacético como pocos músicos chilenos, precursor del jazz y del futurismo en Chile, conferencista sobre Bach y otros clásicos, así como también sobre la música Mapuche y la cueca chilena, Garrido dedicó casi veinte años al registro fotográfico y a realizar un documental sobre las fiestas religiosas del norte de Chile entre las décadas de 1920 y 1940. A él debemos los primeros registros de muchas de dichas fiestas que aún sobreviven hoy. ¿Sería aquí de nuevo posible decir que, al lidiar principalmente con material fotográfico, no había para mí también algo relativo al sonido?

Como sea, considero que el presente proyecto es el que me permitió trabajar por primera vez en la creación sonora a partir de materiales concretos del pasado. Esta es una oportunidad que atesoro especialmente porque los impresos populares se acercan desde distintos ángulos a lo que abordo hoy en día: la poesía y la música, la escritura y el discurso oral, así como la relación formal y contextual de los textos con su puesta en voz.

La idea de reactivación sonora que guía este proyecto se fundamenta en una concepción crítica de patrimonio como performance, que postula que las trazas del pasado siempre están siendo de un modo u otro puestas en escena, y que deben ser experiencia para ser realmente parte de

[3] Proyecto Artificios, http://artificios.uchile.cl/objetos.

nuestra herencia cultural (Haldrup y Bærenholdt, 2015: 52). Por tanto, lo que mejor podemos hacer para reactivar un patrimonio artístico dado, es ponerlo nuevamente en una situación performática, o sea, en nuestro repertorio de prácticas. Sin embargo, esta nueva situación no tiene porqué intentar reproducir un supuesto estado "original", o archivístico. El asunto del original no se plantea aquí sólo como un problema de la construcción y narración de la historia en la línea de lo que han planteado autores como Hayden White (2003). Aquí no se plantea tanto el problema del acceso al pasado, sino el de su proyección, para pensar qué hacer con él y lo que sea que consideremos que nos dejó como huella o materialización (su archivo).

Más reciente y decididamente desde la investigación artística, la compositora e investigadora italiana Lucia D'Errico (2018) propuso el concepto, y a su vez el método, de *performance divergente*. Dicho concepto se propone repensar la idea de obra, no solamente desde la génesis y el devenir de una obra en cuestión, sino también y sobre todo desde sus potencialidades futuras. El trabajo de esta autora propone la performance de obras del repertorio clásico occidental,[4] señalando como arco general de su investigación el "desacoplar la interpretación de música escrita de su texto, y tratarla como una forma independiente de 'escritura': una que no intenta reproducir, representar, o ser el espejo de nada, sino que en vez de ello crea sus propias reglas de acuerdo a los materiales y modalidades en y a través de los cuales tiene lugar, construyendo su propio mundo" (D'Errico, 2018: 15). Es así que la performance divergente se aleja, sin volver al origen necesariamente, del modelo

[4] Exposición de Lucia D'Errico (2018) con la componente práctica de su tesis doctoral disponible en: https://www.researchcatalogue.net/view/278529/391761 (consultado el 15 de junio de 2023).

representacional de dicho repertorio. Busca la referencia hacia la obra primaria, pero diverge en su interpretación como una "reescritura" de la misma, y considera a la obra primaria en diálogo real, e incluso a veces anacrónico, con otras obras y planteamientos filosóficos o científicos. De este modo el material "original" de la obra está presente, pero esa presencia puede ser cuestionada y puesta en tensión. Algo similar es lo que impulsó nuestro proyecto de lectura en voz alta de los pliegos de cordel.

Puesta en voz en la Orquesta de Poetas: el coro como una posibilidad de la memoria colectiva y como una vía hacia *Las calaveras del montón* y *Delgadina*

Además de la experiencia táctil con los archivos documentales, otro aspecto en que sentía que podía aportar a esta investigación era la dimensión colectiva tanto del proyecto como del "objeto de estudio" (término que adoptaré sólo provisoriamente).

Dado que el proyecto convocaba a estudiantes e investigadores de distintas formaciones y dependencias dentro de la UNAM, debíamos no sólo repartirnos tareas, sino enseñarnos cosas que unos sabían y otros ignoraban. Requeríamos reunirnos, ya fuera virtual o presencialmente, a hacer esas cosas en torno a los impresos de Vanegas Arroyo que fueron nuestro "objeto de estudio" y los cuales ya han sido presentados con detalle en el primer capítulo de esta publicación.

Quiero hablar aquí de algunas cuestiones que desde mi contexto cultural y mis prácticas artísticas podía aportar al proyecto. Comienzo con que esta propuesta de inmediato me resonó con la dimensión vocal que hemos desarrollado

en la Orquesta de Poetas (OdP) durante más de 10 años,[5] donde uno de nuestros modos de trabajo ha sido el formato vocal colectivo para poner en voces poemas tanto propios como ajenos. De hecho, nuestro tercer disco titulado *El roce de las voces* (Discos PM, 2019)[6] es un trabajo casi exclusivamente vocal. Como iniciativa de los poetas sonoros uruguayos Luis Bravo y Juan Ángel Italiano, en octubre de 2018 aprovechamos nuestra participación en el Mundial Poético de Montevideo para hacer un disco completo en poco más de cinco horas de estudio. La sensación positiva de aquel trabajo fue muy parecida a lo que viví con el presente proyecto tanto en Ciudad de México como en Morelia, pues ambas fueron experiencias creativas de mucha preparación remota y de gran intensidad en su fase presencial.

En este punto es importante destacar la dimensión práctica del problema de lo colectivo en el arte, pues para que instancias de este tipo, con pocas horas de presencialidad y múltiples participantes, salgan adelante, se requiere de tres ingredientes principales: el conocimiento de los materiales de trabajo, una experiencia técnica previa en la ejecución de lo que se desea realizar y una coordinación clara de los pasos a seguir. Para el disco *El roce de las voces*, desde el momento en que ambos poetas nos propusieron la idea, se precipitó un frenético intercambio de textos y

[5] La OdP es un proyecto colectivo de músicos poetas formado en 2011 en Santiago de Chile. Sus integrantes actuales fijos son Fernando Pérez Villalón, Pablo Fante, y Federico Eisner. También han sido parte de la OdP y siguen colaborando José Burdiles, Marcela Parra y Felipe Cussen, junto con un gran número de poetas, músicos, diseñadores y artistas visuales. Su obra se mueve en distintos grados de experimentalismo entre la poesía sonora y la canción popular, con formatos tanto de banda musical como de grupo vocal, con base en poesía propia o ajena. Ver más en página web: www.orquestadepoetas.cl.

[6] Escuchar *El Roce de las voces* en: https://orquestadepoetas.cl/trabajos/el-roce-de-las-voces/ (consultado el 15 de junio de 2023).

referencias sonoras para llegar a una suerte de repertorio que apenas ensayaríamos durante una mañana en Montevideo, y que esa misma tarde debíamos grabar de una vez. La OdP, junto a Bravo e Italiano, pertenecemos a un mismo círculo artístico ampliado, que variantes más, variantes menos, comparten todo un universo poético sonoro que podríamos clasificar como experimental o como poesía expandida. O sea, que quienes proponíamos textos para su puesta en voz, sabíamos qué entramados literarios serían bien descifrados por nuestros interlocutores. Valga decir también que Bravo es un artista e investigador que ha desarrollado y aplicado el concepto de *puesta en voz* de poesía (Bravo, 2011), que él comprende como el fin último de un poema y que se apoya tanto en el texto y sus características formales como en una voz interior a la que sólo el poeta puede acceder. Su visión e impronta, junto con la experiencia de él y de Italiano respecto de la actitud y detalle necesarios para usar la voz, fueron gravitantes en la grabación del disco.

Allí estaban como lenguaje en común sin duda las vanguardias históricas con el surgimiento de la poesía fonética y Kurt Schwitters, un artista alemán multifacético, con uno de sus ejes en el movimiento del Dadá, aunque nunca el único. De hecho, Italiano propuso una improvisación a partir de la eclosión de la *Ursonate* de Schwitters, *Altazor* y *En la Luna* del chileno Vicente Huidobro y el libro *Letromaquia* del uruguayo Juan Cunha. La pieza resultante responde a una preocupación que tanto Bravo como Italiano han tenido desde su faceta de investigadores, que es afirmar que las vanguardias no fueron un proceso de puro difusionismo que sólo ocurrió en el centro de la cultura occidental y luego se irradió hacia sus márgenes.[7]

[7] Playlist #9 - Poesía Urugaya par Juan Angel Italiano, *tapin²*. En: http://tapin2.org/playlist-9-poesia-urugaya-par-juan-angel-italiano?fbclid=IwAR2sMavekz8SRr-

A esta afirmación se suma también la posibilidad —de hecho presente en nuestro disco— de comprender las tradiciones folclóricas latinoamericanas como parte de los avances experimentalistas. De una vanguardia a otra, nuestros referentes comunes cruzaban también por todo el concretismo brasileño, el conceptualismo norteamericano, la polipoesía y otras corrientes que se suman al caudal expandido de la poesía, que sin duda incluyen una estrecha relación con la oralidad.

Respecto al conocimiento en común de los materiales de trabajo, en el presente proyecto, como feliz coincidencia —aunque no creo que existan coincidencias en la relación México/Chile—, por nuestros lares contamos con la Lira Popular Chilena, y eso me daba al menos una base común para acercarme a la historia y el uso de la literatura de cordel en México. A su vez, los pliegos chilenos también han sido llevados a versiones musicales o acompañados por música. Un ejemplo muy convencional es el disco *Lira Popular*, grabado por el actor Andrés Rojas Murphy en 1960, quien recitaba acompañado de guitarra y arpa en estilos folclóricos que podríamos englobar dentro de la tradición de los payadores.[8] Todos los textos provienen de distintas formas reconocidas en la Lira Popular Chilena, tales como el brindis, la querella, la elegía, el canto al angelito, entre otros.[9] Otro ejemplo, mucho más contemporáneo y cercano artísticamente, es "El Astro", un texto proveniente de la Lira Popular de principios del siglo XX, actualizado

p1EfpXoulgONzGqDfiPW5VPn7MggvJo3XTpcyP63MET8g#netart_ancre (consultado el 18 de junio de 2023).

[8] Según la RAE, una acepción para payador es que se trata de un "cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados".

[9] Sobre formas como el brindis, la querella y otras en la poesía popular chilena. Ver: Jiménez, 2013.

y grabado por la banda chilena contemporánea González y los Asistentes.[10] Aun cuando pudiera parecer extraño, la musicalización con toques psicodélicos y gestos sonoros disonantes de las flautas chinas[11] de Los Andes realizada por la banda, dialoga muy bien con el texto que puede pertenecer a una categoría similar a la de "relación de sucesos" comentada en el capítulo 1; en este caso anunciando el fin del mundo. Contrastando también con el sensacionalismo típico de la relación de sucesos, el texto es puesto en voz en el característico modo *spoken word* más bien plano del vocalista y líder de la banda, Gonzalo Henríquez, lo que genera una interesante tensión entre la prosodia, el tratamiento sonoro y el mensaje semántico.

Como último caso, y volviendo a la autorreferencia, con la OdP incluimos en un nuestro quinto y más reciente disco, dedicado por primera vez al formato canción, la musicalización del texto "El defensor del pueblo"[12] de la poeta Rosa Araneda, una de las pocas mujeres de las que se tiene bien documentada su actividad en la Lira Popular Chilena de fines del siglo XIX. En este caso, parte del extenso texto frontalmente político es cantado por Carla

[10] "El Astro" fue grabado por González y los Asistentes para su disco *Desiertos de Amor* (JCSáez Editor, 2011) junto al poeta Raúl Zurita. En "El Astro" no participa Zurita, sino que es un aporte del poeta y vocalista Gonzalo Henríquez al disco. Puede escucharse en https://www.youtube.com/watch?v=WTCJryRhY48&list=RDWTCJryRhY48&start_radio=1 (consultado el 20 de junio de 2023).

[11] Flautas de origen andino, de uso colectivo y asumidas sincréticamente a prácticas católicas desde el periodo colonial. Su principal marca sonora es la deseada disfonía producida por su sección interior de diámetro escalonado (Pérez de Arce, 1987).

[12] La canción "El defensor del pueblo" está incluida en el quinto disco de la Orquesta de Poetas *Todas Voces* (Discos PM 2024). Escuchar en: https://orquestadepoetas.cl/trabajos/todasvoces/ (consultado el 15 de junio de 2024).

Gaete,[13] invitada por su característica impostación "cuequera" (propia de las voces impostadas que acompañan estos bailes tradicionales chilenos), y con una musicalización en seis octavos, además de rasgos sonoros que van desde rock hasta el barroco andino.

Esta necesidad de conocimiento previo de la tipología del material resulta central, porque es algo que permite entender otras manifestaciones cercanas en contextos y tiempos distantes. Si este no hubiera sido el caso, si yo no conociera la Lira Popular y todo su resurgimiento de la mano de los payadores chilenos y poetas populares relacionados a la cueca, si yo no hubiera escuchado los pregones de la Vega Central de Santiago ni conociera el Barrio Puerto de Valparaíso y su cueca urbana; en fin, si desconociera la tradición y el lugar histórico de estos materiales, no hubiera podido relacionar los ejemplos de lírica popular mexicana con mis experiencias y me hubiera sido muy difícil involucrarme en un proyecto de estas características.

De todos modos, este conocimiento previo no es en sí mismo suficiente. Fue fundamental la selección previa desde un corpus mayor por parte del equipo que conforma el LACIPI. En dicha selección había unos veinte impresos de variados géneros, de los cuales algunos de ellos buscaban explícitamente una relación musical, ya sea de origen o en su devenir. Así había, por ejemplo, corridos y zarzuelas en los impresos presentados, algunos de los cuales incluso se podían encontrar en versiones posteriormente musicalizadas en la era discográfica. Sin embargo, mi selección no tomó ese camino, no por literal menos valioso. Sin duda mis propios gustos, pero también mi proveniencia

[13] Carla Gaete es actriz y cantante chilena, y forma parte del colectivo Coro Fonético.

poética, me llevaron más hacia las relaciones de sucesos o al terribilismo, quizás más "serios" que los lúdicos y hasta cierto punto más conocidos corridos mexicanos.

Escogí cuatro textos con los que seguir adelante. En los casos de *¡Terribilísimo ejemplar!* y *Asombroso suceso*, me atrajo el tono lúgubre, pero al mismo tiempo el carácter de chisme: esa mezcla tan especial y única entre drama y comedia que logra la cultura popular, algo por lo demás muy compartido con la Lira Popular Chilena. Por otra parte, *Las calaveras del montón* me atrajeron por su posibilidad textual modular que permite quebrar fácilmente cualquier teleología, pero también me cautivó el grabado plagado de cráneos, en un texto e imagen que, por su especificidad, se alejaban de mis referentes locales y que, por lo tanto, significaban hacer un gesto de invasión a un espacio cultural ajeno, donde sabía que actualmente estas expresiones seguían practicándose y entendiéndose de forma muy situada. Por último, recurrí a la *Delgadina* como un excelente ejemplo de la opresión hacia la mujer como un tema naturalizado y explícitamente narrado, así como también por sus características formales, como la gran cantidad de versos cortos y rimados, sin divisiones estróficas, algo poco común y que genera un relato constante y fluido. Según supe después, se trata de un romance muy conocido todavía, que ha sido reinterpretado musicalmente.

Otro aspecto que deseo resaltar es que los impresos mismos también se deben comprender como colectivos. Esto quiere decir que, más allá de ciertas autorías conocidas del impreso, del texto o del grabado, la lírica popular es una tradición construida colectivamente y para el colectivo. Es un arte cotidiano y bullicioso, del mercado urbano, tan heredero de los trovadores como de la pintura virreinal, artes las dos para los iletrados. Por tradición, los pliegos de cordel fueron impresos y difundidos rápido, en canti-

dades importantes para que tuvieran impacto, leídos en la vía pública y censados por la audiencia. Ello llevó, según se explica en el capítulo 1, al reciclaje y la adaptación de textos e imágenes tantas veces que hace eco en las prácticas más conceptuales que pronto invadieron el arte. No olvidemos que uno de los propósitos de las vanguardias fue problematizar la premura y desproporciones de la prensa periodística de comienzos de siglo. Creo que este es otro más de los aspectos que permiten hacer confluir estas distintas prácticas en el proyecto. La importancia de comprender los impresos populares como práctica social radica en la hipótesis de que debemos volver sobre su sonoridad también colectivamente, pues en el coro radica la posibilidad de la memoria colectiva.

La experiencia técnica que tuve en los proyectos previos mencionados arriba es sin duda distinta. En *El roce de las voces*, los ejecutores éramos, de alguna manera y con importantes diferencias, análogos o pares. Nunca intercambiables, tanto así que hay "poetemas" que nunca hemos interpretado en vivo después de grabarlos por no haber tenido la oportunidad de reunirnos todos nuevamente. Sin embargo, los seis somos *performers* y, por ende, amigos del escenario, con toda la experiencia encarnada que ello trae. Cabe mencionar que no nos conocíamos mucho en realidad, y no es un tema de amistad o compadrazgo. A Italiano ninguno de nosotros lo conocía presencialmente, y con Bravo apenas dos meses antes habíamos tenido una primera colaboración en el Tercer Festival de Poesía y Música en Santiago (2018), en donde con la OdP lo acompañamos en dos de los temas que luego grabamos para el disco. Sin embargo, cada uno conocía el trabajo del otro y comprendía sus búsquedas.

En el caso de los impresos populares, las condiciones de las que partía el grupo eran mucho más heterogéneas, y

sin duda, implicaban un mayor desafío. La línea entre quienes estudiaban y conocían profundamente los impresos, pero que en general no tenían la experiencia de llevarlos a sus propias voces (los integrantes del LACIPI), y quienes veníamos del mundo más performático y artísticamente contemporáneo (incluyo aquí a los integrantes de PSMX) estaba muy marcada. Para vencer la tensión interfacial de ambos medios, se requirió de mucha apertura y disposición de todos (deseo por el otro, dirían Elona Stancanelli y Lorenzo Pavolini en L'Orchestra de Piazza Vittorio, 2004). Pero aún así no creo que todo eso hubiera sido suficiente.

La clave fue la mediación ejercida por Susana González Aktories, quien perteneciendo más bien al segundo grupo (performático/contemporáneo), se empeñó desde el inicio en facilitar la comunicación entre todos, realizando reuniones previas de puesta en común de materiales y de introducción de las experiencias individuales. Como fue narrado en la presentación de este libro y en la descripción del proyecto en el capítulo 2, la guía del proceso involucró también propuestas de ejercicios prácticos que condujeran a hacer de los encuentros en México momentos propicios para la reactivación sonora de los impresos populares seleccionados. Esta comprensión pragmática de Susana es la materialización de una comprensión conceptual profunda de dos mundos alejados a priori, para que desde el solo encuentro entendieran la cantidad de rasgos en común que comparten.

Gracias a que se dieron estas condiciones materiales y técnicas, y gracias a esa clara y estricta coordinación de los pasos a seguir durante cada reunión virtual o encuentro presencial, es que pudimos generar un amplio repertorio sonoro (y audiovisual) durante el proyecto. En lo que sigue desarrollaré algunos aspectos particulares de dichas piezas, sin buscar cubrir cada caso, sino profundizar en ciertos

temas que creo que son importantes de relacionar con los objetivos iniciales del proyecto en torno a la reactivación sonora y colectiva de estos impresos populares.

El susurro: *¡Terribilísimo ejemplar!*. La voz no vocálica como estrato sonoro y simbólico

El susurro apareció de forma inesperada en uno de los primeros ejercicios que pedimos a los participantes del proyecto, que consistía en grabarse con los medios disponibles de cada uno, leyendo en voz alta alguno de los textos escogidos. Paola Sánchez y Hugo Gómez presentaron una lectura conjunta de *¡Terribilísimo ejemplar!* (Véase: I.II.01 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Paola Sánchez y Hugo Gómez). Dicho audio, no por casero fue menos sofisticado como lectura. Este presenta a Paola leyendo, con bastante sincronía, el texto en voz fonada o "normal" al mismo tiempo que en voz susurrada, mientras que Hugo lee la voz narradora o "moral" hacia el final del texto. Al comentar esta interpretación, Paola indicó que "yo vi la imagen y dije qué tal si es como un diablito que le está diciendo algo a otro en el infierno, o es alguien que está susurrando desde el infierno, porque es a donde Cenobia fue a parar".[14]

Las posibilidades del susurro han sido poco recogidas por la música occidental y, en general, en las manifestaciones vocales occidentales. Se sigue comprendiendo como excepción, desde los extramuros del hablar, pero en particular del cantar.[15] Y es que el susurro está fuera

[14] Comentarios recogidos en la sesión de escucha final del encuentro en el LANMO.

[15] Es cierto que en la música popular la voz susurrada también ha tenido un desarrollo. Quizás el caso más famoso sea la canción *Je t'aime–moi non plus* de Jane Birkin y

de la voz fonada porque no podemos cantar una melodía susurrando. Pero tampoco es un mero accidente, como el suspiro o el ronquido, ni un fenómeno entre cultural y fisiológico del habla como el ceceo. Tampoco una forma casi instrumental como el silbido. Pese a compartir la no fonación con estas otras manifestaciones de la boca, según Steven Connor:

> el susurro se distingue por ser todo un modo de discurso en sí mismo. Susurrar no es algo que pasa en el habla, sino que es, como el *falsetto*, algo que le pasa al habla […].
>
> […] no es el claroscuro provisto por el juego de vida y muerte entre vocales y consonantes, en cambio es completamente nocturno, toda el habla traspuesta a la clave de H. El susurro no es el complemento del habla […] es su búsqueda, su fantasma o facsímil, que dobla sin tocar a su original. (Connor, 2014: 48; la traducción es mía)

Los susurros me fascinan desde hace mucho en mi propia producción,[16] como un hablar o decir intrínsecamente performático. Es como si el susurro siempre indicara que algo

Serge Gainsbourg, pero ese susurrar responde más a la intimidad sexual, que es uno de los significados que se dan al susurrar.

[16] El susurro en contraposición a otras voces es el centro de la puesta en voz en el tema *Declaración de Principios* en base a un poema del poeta chileno Jorge Velásquez, musicalizado por la OdP. Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=pA5rT6RZHUE (consultado el 15 de junio de 2023). En la intervención performática *Yovoy* sobre el poema fonético "Yov" de Pía Sommer y Carlos Edelmiro López, quise re exponer —y de hecho amplificar— la presencia del susurro en el trabajo de partida, como una lectura no escrita en la partitura del poema, como un inverso, o mejor como el fantasma del poema y de la propia voz de Sommer, siempre frontal y dirigida. Allí quise re exponer el susurro periódico entre el neuma y el habla, que es respiración, soplido y aliento (Eisner, 2022). Hacia el final de *Yovoy*, el susurro se transforma en el fricativo /xs/, un primo hermano del susurro en el mundo no vocálico, que es una constante de mis intereses por estos gestos a través de distintas intervenciones y colaboraciones.

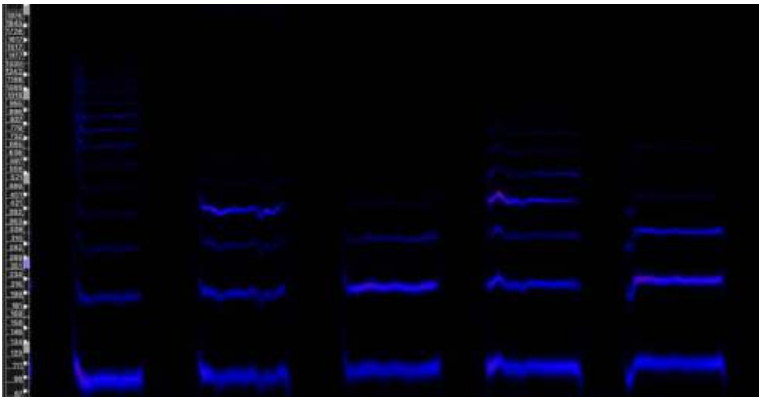


Figura 1. Espectrograma de las cinco vocales en voz fonada

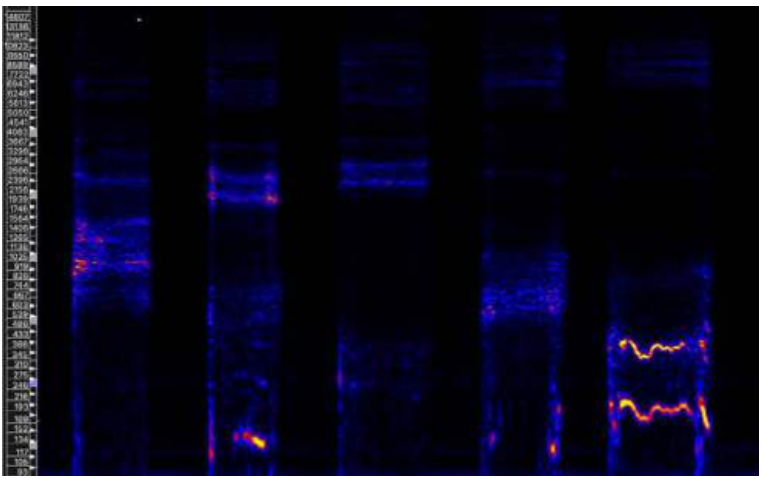


Figura 2. Espectrograma de las cinco vocales en voz susurrada

real está sucediendo sobre el habla y en el hablante, pero también más allá de él. La concepción fonológica de la voz se basa en la fonación, considerando los sonidos vocálicos no fonados (sin vibración de los pliegues vocales) como no-voz o no-vocálicos (*unvoiced*). Lo que me interesa del susurro es que obliga a concentrarse en el sonido, porque

es "algo (extraño) que le pasa al habla"; en este caso a un aparente no hablar. Esa extrañeza radica en su oscuridad, en que viene de adentro y se comunica con el más allá, se secretea con los animales y los vientos, a espaldas nuestras, como un tabú o un silencio a voces. En especial si se piensa en su dimensión como oralidad colectiva.

En las imágenes presentan los espectrogramas de frecuencias de una voz "normal" (Figura 1) y una susurrada (Figura 2) pronunciando las cinco vocales. En estos se grafica frecuencia versus tiempo, en donde las marcas de color significan mayor energía en ciertas frecuencias (en este caso desde el negro al blanco). El espectrograma revela así cómo un solo sonido se descompone, como si pasara por un prisma de luz, en esas frecuencias que lo componen, a las que llamamos armónicos. La mayor energía en unos u otros armónicos explican las cualidades del sonido. En los ejemplos se puede distinguir claramente que se trata de dos clases de sonidos muy distintos. La voz "normal" o fonada presenta un tono basal y una serie de armónicos similares en altura cuyas energías (mostradas como intensidad de color en los gráficos) se diferencian por el tipo de vocal emitida (lo que llamamos los formantes). En el caso del susurro, la frecuencia basal está ausente, y lo que vemos es un espectro mucho más continuo y extenso en frecuencias, de una complejidad en la que se distinguen algunas bandas de frecuencias de mayor energía que son parte de la formación de las vocales, lo que se podría resumir como una turbulencia formada.

Desde la simpleza técnica, lo que hicieron Paola Sánchez y Hugo Gómez apunta en una dirección que me pareció central rescatar: se trata de la dimensión estratigráfica de esos impresos populares. Una estratigrafía que se puede comprender en varios niveles; desde las autorías (gráficas, textuales, vocales), la multiplicidad material (texto, imagen

y objeto) o los estratos del relato y sus *personae*,[17] como es el presente caso. Es el texto mismo el que contiene tres niveles de relato y el gesto concretista, ecfrástico incluso,[18] de trasladar unos niveles estructurales que están en un medio a otro medio (en los términos de ese otro medio) me parece del mayor valor, justamente porque está recogiendo esta dimensión estratigráfica histórica que es tan necesaria para los estudios de la oralidad. A esto se suma algo más: el que Paola no está susurrando sola, porque quizás el susurro —esa no voz no reconocible— es siempre colectiva porque es puro cuerpo, pero cuerpo anónimo no fonador, sin identidad, o mejor dicho, es cuerpo de todos. Y también porque es "cuerpo ruido", como la multitud de las calles de los impresos populares, o bien el silencio ruidista de la naturaleza.

Las dos versiones del *¡Terribilísimo ejemplar!* susurrado con que contamos, se deben a las distintas etapas del proyecto. Como ya mencioné, la versión de Paola y Hugo fue realizada de forma casera, cuando apenas nos dimos a la primera —y supuestamente sencilla— tarea de grabar y leer alguno de los textos. La segunda versión se realizó en el estudio del LANMO por otros participantes, Paola

[17] La noción de *personae* en el teatro se refiere al personaje interpretado por el actor, como una máscara, siendo el actor sólo un vehículo para su interpretación desde su singularidad (cfr. Pavis, 1998). La musicología ha expandido esta idea; según Auslander (2006), la performance de una persona (musical) está definida a través de la interacción social (todos asumimos una persona en un cierto contexto social), y no necesariamente es una representación directa de la personalidad del músico, aunque también puede serlo, al menos parcialmente.

[18] Singlid Bruhn, partiendo de Claus Clüver, actualiza la antigua noción de la figura retórica de la écfrasis a cualquier medio expresado en otro medio, sin limitarlo a su concepción más corriente que es la de dar cuenta estructural de una pintura a través de la escritura (Bruhn, 2000). Proponemos el gesto del susurro superpuesto como écfrasis, en tanto estaría intentando dar cuenta de los distintos estratos de un texto en su puesta en voz.

Herrera en los susurros, Sebastián Maldonado en la voz normal duplicada y Simón Menchaca en la voz "moral" final (☜ I.II.02 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Estudio LANMO).[19] Las versiones difieren también en que en la segunda se grabó a tres voces distintas, con la posibilidad de mezclarlas independientemente, lo que me permitió realizar una intervención electroacústica, a la que me referiré más adelante.

Evocaciones al radiodrama en *¡Terribilísimo ejemplar!*, *Asombroso suceso* y *Las calaveras del montón*

Otro asunto emergente fue la relación de ciertos textos y puestas en voz con el radiodrama. La situación de estar en el estudio escuchando estos relatos tremendistas que podían saltar varias veces de voz en voz, e ir comprendiendo cómo sus ejecutores los iban asumiendo, me sugirió ciertas prácticas de este género radiofónico, como el uso de sonidos incidentales o bien las marcas de personajes o situación. Pero no era que se estuvieran usando dichos recursos en estas tres obras abordadas (donde sí se ven expresamente empleados es en *Las calaveras del montón*), sino que estos eran llamados o sugeridos por la página misma, por los sonidos evocados en el texto y su disposición. Al ir poniéndolo en voz iterativamente, esos recursos sonoros comenzaban a rondar en nuestras cabezas.

Asombroso suceso llama al radiodrama desde el "chisme" y las prácticas de anuncios del vocero o vendedor de pe-

[19] Quienes concibieron originalmente la idea no pudieron llegar a Morelia, pero participaron en las discusiones en formato híbrido que tuvimos como parte de las sesiones de escucha y evaluación de los materiales grabados, casi al final del taller.

riódicos, en el sentido morboso de crónica roja. A esto se suma la superposición de tres voces distintas de un modo espacializador en términos de la ficción de cercanía o de planos de presencia, manejando las dinámicas y distancias al micrófono. Sin mayores recursos técnicos de sonido, el radiodrama comprende muy bien esos planos vocales y la exploración de las dinámicas para recrear una situación siempre ficticia, pero sonoramente verosímil, esa característica propia de la narratividad. La puesta en voz de Sebastián Maldonado, Danae López y Pablo Hurtado[20] (☜ II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL) juega, como ya se explicó en el capítulo previo, con los planos a través de la entrada sucesiva de una voz cercana pero sutil de la protagonista de la acción (Danae), otra del chisme que se entiende en un plano y momento *post factum* (Pablo) y otra del vendedor (Sebastián), cuando el acto ya se divulga como noticia. En el caso de las dos últimas formas de discurso, se trata de algo que se hace "público", pero de formas distintas: una en el "boca en boca" y no oficial, la otra como noticia oficial pero puesta en una forma de una enunciación que está hecha para apelar y "vender".

En esta puesta en práctica, la intuición de los ejecutantes para resolver la puesta en voz es en realidad producto de un procedimiento y desdoblamiento altamente complejo que se desprende de la comprensión implícita de este dispositivo de "hoja volante". Creemos que esta comprensión implícita, convive, desde el presente, aunque no coincidan necesariamente en su ocurrencia temporal, con el radiodrama y el noticiero radial, que sin duda se alimentó a su vez de las prácticas orales de la calle. Es una comprensión profundamente cultural que, aunque colapse

[20] La versión en el LANMO fue grabada por Sebastián Maldonado, Andrés Arroyo y Víctor Avilés (II.II.02 *Asombroso Suceso* - Estudio LANMO).

tiempos y confunda causas y consecuencias, permite cierto acceso al pasado, en un sentido performático al que se refieren Michael Haldrup y Jørgen Ole Bærenholdt (2015), al afirmar que los vestigios del pasado deben ser vividos y reactivados (*re-enacted*) para poder comprenderlos como patrimonio.[21]

En contraste con *Asombroso suceso*, *Las calaveras del montón* (✎ III.II.02 *Calaveras del montón* - Estudio LANMO) presenta un caso de transmisión colectiva totalmente distinto. Desde lo textual, en primer lugar por su sentido modular, en que el orden puede ser alterado mientras se conserven ciertas características estructurales como la rítmica asociada a la métrica, y que se retorne, aunque nunca idénticamente, a la respuesta antífona en lo performático, o formulaica en lo lingüístico, como una tradición oral que presenta formas que se repiten y donde la variación y el significado dependen del contexto y circunstancia.

Por otro lado, la imagen del grabado que presenta cientos de calaveras amontonándose, sugirió al grupo trabajar sobre la idea de la acumulación, un concepto que inmediatamente llamó al trabajo sonoro. Al observar el grabado principal y leer las cuartetas al mismo tiempo se genera una sensación dinámica, justamente por el movimiento de las calaveras junto con el texto.[22] Es importante resaltar que la imagen suscitó a los participantes esta estrategia y esta puesta en voz, quizás al igual o más que el texto mismo. Es decir, en estos impresos la imagen puede pre-

[21] En el capítulo 2 también hay referencias a cómo las imágenes (que a su vez aparecen en capítulo 1) complementan e informan sobre el *re-enactment*, lo cual de hecho fue clave para esas interpretaciones de la lectura.

[22] Esta hoja volante presenta otros grabados más pequeños situados más cerca del texto que, como también se mencionó en el capítulo anterior, arrojaron claves adicionales de lectura.

sentar claves de lectura y no sólo comportarse como mera ilustración que acompaña al texto y se subordina a éste. Es algo que los estudios del arte colonial nos advierten una y otra vez respecto de los procesos de inculturación de las poblaciones iletradas, pero descubrirlo en la práctica de esta forma tan emergente y encontrarnos con ello incluso como hiperletrados, entrega una comprensión encarnada muy distinta de la relevancia de estas iconografías en los impresos populares y sobre todo en nuestros procesos de memoria.

Esta característica modular de las breves estrofas permitió grabar por partes y no como un "en vivo", lo cual dio paso al montaje en estudio, que incluyó la caracterización o actualización de personajes arquetípicos. En este contexto, la idea de la acumulación llevó a las participantes a proponer la polifonía vocal y también ciertos ruidos que aunque muy "literales" —como monedas, tijeras y cascos de bicicleta emulando cráneos—, se dispusieron de forma desplazada y con tratamientos electroacústicos que apoyan la idea de la acumulación, más allá de la mímesis sonora. Este primer montaje fue realizado por Susana González, basándose en las discusiones e ideas que tuvo el grupo. Sin embargo, yo me permití un segundo montaje de carácter más electroacústico (☜ III.III. *Calaveras del montón* - Electroacústico) con más capas y efectos sonoros, exagerando la idea de la acumulación más libremente. Junto con ello quise rescatar otro aspecto emergente del proceso de grabación mismo que me resultó interesante. Debido a lo ya explicado sobre lo modular del texto, y al poco o casi nulo tiempo de ensayo antes de grabar, el proceso fue muy dirigido —particularmente por la voz de Ana Rosa Gómez— en una suerte de didascalia oral que quedó registrada en una grabación no editada. Este uso de la dramaturgia, que bien podría reconocerse como el

viejo oficio del apuntador, presente pero invisible y mudo para el público, es un enlace directo a las tradiciones del teatro. Me pareció importante dejarlo oír como una parte que sostiene las prácticas sonoras, o sea, todo lo no escrito y lo invisible de la producción, que fue tan relevante en el desarrollo del radiodrama durante el siglo XX.[23] También fue un intento por revelar aquello que no quedó impreso en el grabado popular, aquellas instrucciones de la cultura y del lugar y que raramente se documentaron, lo que podríamos llamar un código aural de un cierto contexto. Pero dicho revelado en *Calaveras del montón* no pretendió realmente acceder al pasado, sino que, como ya lo hemos explicado más arriba, proyectar y actualizar las posibilidades de estos impresos populares con las herramientas técnicas de hoy. Un modo distinto de encontrar ecos del radiodrama surgió a partir de *Terribilísimo ejemplar*, cuya puesta en voz por Sebastián Maldonado, Paula Herrera y Simón Menchaca, a la que nos referimos cuando comentamos el susurro, se conecta también con la lectura de Octavio Serra imitando la voz emblemática del actor-locutor en el programa "El Monje Loco" que se mencionó en el capítulo 2. De algún modo, la voz penetrante de Simón, como una suerte de payaso serio, tiene algo de monstruoso al igual que "El Monje Loco", en especial por la función "moral" que cumple su parte del texto en la narración.

Estos llamados al radiodrama en *¡Terribilísimo ejemplar!*, que surgieron desde los participantes y sus voces, me

[23] El modelo de análisis performático de J. L. Austin (i. las palabras realmente dichas; ii. lo que el performer intenta al hablar, y iii. el efecto real que el hablante tiene sobre el interlocutor por decir lo que dice) fue complementado por Eve Kosofsky Sedgwick quien agregó un cuarto nivel resumido en "todo aquel y aquello involucrado en el proceso de llevar a cabo la performance", asegurando que sin considerar esta dimensión al análisis, nos estamos perdiendo gran parte de lo que inconscientemente apreciamos de la música (ver Kartomi, 2014, traducción mía).

dieron la idea de realizar una intervención electroacústica. En este caso sentí que tanto la temática como el uso lúgubre de las voces remitían al periodo de expansión de la radiofonía, en el cual nacieron las propuestas de la música concreta y la definición del objeto sonoro por Pierre Schaeffer.[24] A modo de intersonoridad (intertextualidad) utilicé una biblioteca de sonidos tomados de grabaciones de Schaeffer para desarrollar una suerte de fantasía sonora en torno a la puesta en voz grabada en el estudio LANMO (☜ I.III. *¡Terribilísimo ejemplar!* - Electroacústico). Esta biblioteca de sonidos concretos entrega cierto sentido de lo rudimentario de ese primer concretismo: sonidos simples y cotidianos relativamente breves que, según Schaeffer, debían a sumarse sin conflicto de jerarquías a los sonidos musicales. Este rudimentarismo en particular me parece coherente con nuestra búsqueda de reactivación sonora de los impresos populares; como si enviásemos sonidos como sondas para oír cómo retornan de su viaje en el tiempo. Sonidos que saben hablar la lengua de ese tiempo en cuestión.

A estos sonidos concretos sumé otras dos estrategias más. La primera, muy clásica, corresponde al uso de un *leitmotiv* melódico en sintetizador, utilizado exclusivamente como una señal para los breves pasajes en que la voz de la niña vuelve a ser voz, abandonando el susurro. El otro recurso corresponde a la transformación *audio to midi* aplicada a la voz masculina que va en *cuasi* unísono a la voz susurrada. Recordemos que la voz masculina es voz

[24] Pierre Schaeffer (1910-1995) fue un compositor y teórico francés considerado el fundador de la música concreta, que pudo desarrollar gracias a su trabajo como técnico en radiofonía. En 1966 publicó su libro *Tratado de los objetos musicales*, que se dedica principalmente al concepto de "objeto sonoro", como una expansión de la teoría clásico romántica de la música centrada en notas de altura definida (cfr. Schaeffer, 2003).

fonada y por eso el algoritmo logra deducir notas desde sus frecuencias basales generando, en este caso, un continuo sonoro melódico permanentemente cambiante, aunque dentro de un reducido rango de alturas.

El *leitmotiv* melódico y la voz transformada numéricamente a datos y luego a notas son extremos temporales que rodean históricamente a los objetos sonoros, como un espectro de posibilidades para un radiodrama contemporáneo que honre y al mismo tiempo actualice dicha tradición. Una actualización que ha sido profusamente expandida a través del movimiento del podcast, el cual ha desplazado en gran medida a la radiofonía tradicional por una idea más narrativa en que el tratamiento sonoro tiene un rol central y, en algunos casos, muy elaborado e incluso experimental, más propio del cine contemporáneo.[25]

Intervenciones electroacústicas como parte del colectivo: el caso de *Delgadina*

Delgadina fue fruto del encuentro mismo. Fueron pocos los participantes que escogieron este texto para la grabación individual previa a los encuentros, y su puesta en voz fue convencional y narrativa; quizás había poco en el texto que invitara a una lectura más desafiante a una sola voz. Se trata de un texto compuesto por veinte cuartetas octosílabas (con algunas excepciones métricas), y con un uso de la rima algo libre, variando entre cuarteras perfectamente rimadas, y otras con rimas incompletas que responden a versos en cuartetas contiguas, además de

[25] Escúchense como ejemplo los podcasts Radiolab, Invisibilia, Songexploder, The Memory Palace, The Theory of Everything, Caso 63, Corderos, Las Raras.

muchas asonancias.[26] Quizás esta consonancia inestable o quizás su temática sórdida y alejada del humor, hizo a este poema más difícil de enfrentar como una puesta en voz solitaria.[27]

Delgadina se paseaba
del jardín a la cocina,
puras gasas forman el vestido
que a su cuerpo lo ilumina.

Delgadina se encontraba
en su sala muy redonda,
luciendo una brillantina
que en su mano bien asoma.

Levántate, Delgadina,
ponte un vestido muy fino
porque vamos a la misa,
díjole el rey ya sin tino.

Al encontrarnos en Morelia y analizar el espacio disponible y la disposición de todos para jugar e intentar nuevas derivas con los textos, propuse emular un ejercicio que realizamos desde hace mucho con la OdP. Es importante aclarar que ni la idea de juego ni de ejercicio son planteadas acá sólo desde una dimensión recreativa. El juego, el cambio de roles y el ejercicio repetitivo como ensayo/entrenamiento, son parte central de la definición de técnica

[26] Remítase a la explicación de los miembros del LACIPI de la obra en el capítulo 1 como complemento a esta apreciación sobre la forma dentro de la misma tradición popular en la que surge.

[27] Tres primeras estrofas de *La Delgadina*, ver grabado completo en capítulo 1.

Las olas no llevan,
las olas no nos llevan,
solas se llevan,
solas se llenan
las olas,
van y vuelven,
nunca se devuelven,
nunca se detienen,
nos retienen,
van y vuelven,
devuelven las horas
las olas,
no se detienen,
pero borran,
¿qué borran
las olas?
las horas
que devuelven,
¿por qué vuelven,
ya no llevan
suficientes horas?
no llevan suficientes,
no son eficientes,
no son suficientes
las olas,
y nosotros menos,
somos cada vez menos,
no nos llevan
pero nos llevan
las olas,
van y vuelven
las olas,
y lentamente
nos borran
la mente
de la mente,
se llevan la mente
lentamente,

lamentablemente
no se lamentan,
y lamen
las horas,
no devuelven
las horas
las olas,
nos lamen,
nos lamen la mente
lentamente,
las olas van y vuelven,
no se detienen,
jamás se detienen,
¿qué traen?
¿qué llevan?
no traen,
no llevan
nada,
sólo borran,
¿qué borran
las olas?
las horas,
nunca traen
lo que esperábamos,
lo que esperábamos,
lo que esperábamos,
¿vamos?
esperábamos,
¿vamos?
esperemos
las olas,
¿qué olas?
las que esperábamos,
¿qué esperábamos?
las olas que esperábamos,
¿vamos?
esperábamos
¿vamos?
esperemos,
nos paramos,
dejamos
las olas
solas,
¿nos vamos?
nos paramos,
¿nos vamos?
partamos,
no,
paremos,
no,
esperemos
las olas,
¿esperábamos?
esperábamos.
Esperamos.

Figura 3. Texto de "Las Olas" de Felipe Cussen, como fue publicado en el libro/disco *Declaración de Principios* (2015)

que da Benjamin Spatz (2020), como un sistema de conocimiento basado en las prácticas corporales.

El poema "Las Olas", de Felipe Cussen, fue una de las primeras piezas vocales performáticas de la OdP, en la cual se realiza una sencilla lectura a modo de canon coral cada cinco versos. Por supuesto esta puesta en voz colectiva y acumulativa, originalmente a cuatro voces, fácilmente puede expandirse a más participantes. En la versión de la OdP en vivo se agrega el desplazamiento por el espacio, permitiéndonos desentendernos del escenario y circular entre el público, sobre todo en espacios como galerías y museos en que muchas veces actuamos y no hay ni escenario ni amplificación (e incluso es mejor así). La versión grabada para nuestro primer disco *Declaración de Principios* (2015) desplaza el movimiento desde el espacio al cuadrante de la imagen, jugando con la posición del rostro de cada performer en distintos momentos, marcando muy claramente las entradas y salidas de cada uno con el texto. A esto se suma el procesamiento electroacústico de nuestras mismas voces superpuestas realizado por Cussen a modo de ida y venida del ruido blanco, ni más ni menos que el tipo de ruido del oleaje marino. A su vez, la idea del ruido de las olas también se traduce en la imagen como ruidos visuales (Figura 4).

Como se aprecia en la Figura 3, "Las Olas" es un poema reiterativo, lúdico y basado en sutilezas gramaticales y fonéticas, y sus constantes variaciones (como las olas). Aunque versalmente es muy distinto a *Delgadina*, lo primero que noté fue el golpe de vista entre ambos poemas, para preguntarme si podríamos encontrar en la voz colectiva, ruidosa e indefinida algo sobre el poema que no lográbamos asir solamente pensando en el texto. Así fue que en un salón del LANMO, —bastante reverberante, no está demás notar— sometimos el texto a una puesta en voz colectiva, en canon y en movimiento (Figura 5).

Figura 4. Captura de pantalla del videoclip de "Las Olas"

Se instalaron tres micrófonos en distintos sectores del salón para lograr captar algo del desplazamiento de las voces, y se hizo un registro en video en que la cámara sigue el juego de desplazamientos saltando de performer en performer, como en el multicam de "Las Olas", pero de un modo mucho más subjetivo (☜ IV.II. *Delgadina* - LANMO). Sin haberlo relacionado en el momento, la cámara en modo plano secuencia, me hace pensar ahora en las propuestas de Spatz en el libro citado, donde plantea que la cámara debe rotarse entre los miembros de un equipo artístico, como performers, directores, camarógrafos, etc. Si bien no es el caso en el registro de *Delgadina*, el movimiento de la imagen siguiendo por momentos a un performer y por momentos a otro, como si supiera a dónde ir, como si conociera el juego, me hizo pensar en la rotación de funciones propuesta por Spatz. ¿Acaso la imagen se transforma en una voz más del colectivo?, ¿o acaso no da cuenta de esa impresión de subjetividad de la escucha inmersa en el mar de voces?

Figura 5. Captura de pantalla del video de *Delgadina* en el que la cámara va siguiendo por momentos a distintos performers

El efecto de acumulación de voces en *Delgadina* me llevó a trabajar sobre la masa sonora a través de una intervención electroacústica (☜ IV.II. *Delgadina* - LANMO). De alguna forma, quizás por pura sugestión, la marcada reverberación de aquel salón replicando las voces en movimiento de la *Delgadina*, me recordaron a los efectos electroacústicos con los que Cussen devolvía nuestras voces en "Las Olas", generando justamente el mismo tipo de bandas de frecuencias, o ruidos, que el fenómeno evocado. Me pregunté, entonces, qué resultaría de manipular esa masa sonora y escucharla en cuanto tal, olvidándome del escurridizo mensaje semántico de cada voz en particular. En mi intervención electroacústica confluyen una serie de procesos de recursividad (*looping*), filtración y síntesis; estos dos últimos además sometidos a algoritmos de aleatoriedad, con el consecuente aumento del caos resultante. Al hacer esto, también perseguía generar ecos y resonancias con otras "vecindades" y prácticas o géneros vocales, quizás más

actuales, para renovar (reactivar) el interés por nuestros impresos entre nuevos públicos de escucha.

Pese a deformar y remodelar esa masa reverberante y multifocal, hacerla transitar por el susurro, el murmullo, el grito electrónico y el ruido sobre ruido, las voces una y otra vez vienen hacia nosotros, sobresalen del tumulto haciéndose escuchar, como un fenómeno que en sí mismo es muestra de la potencia duradera de nuestra oralidad. Como fragmentos de historias y formas de pensar y de escuchar el mundo que se resisten a desaparecer. Se puede considerar una vuelta larga desde un texto popular en verso que cuenta la desgracia de una chica, hasta una obra electroacústica basada en el ruido y su manipulación. Si se quiere, es una suerte de híper canon de los procesos sonoros sobre el canon de las voces, que busca dialogar con el rumor de la calle, el cual pone en página el impreso de Vanegas Arroyo.

Conclusiones

En primer lugar, el proceso de actualizar los impresos populares mexicanos apunta a que la colaboración artística es en sí misma una forma de conocimiento, en la línea de lo que afirma Spatz para las técnicas encarnadas (Spatz, 2020). Se trata de un conocimiento específico y altamente especializado, para el cual se debe lograr que confluyan una serie de requisitos que en este proyecto se dieron feliz y premeditadamente. Junto con una coordinación clara de los pasos a seguir, certera al mismo tiempo que flexible, el conocimiento de los materiales de trabajo se dio de manera diferenciada según especialistas en los distintos equipos que se coordinaron. Por ello, las primeras etapas de puesta en común virtuales que se transformaron en (in)formación mutua fueron tan relevantes y tan parte

del proceso como las pocas horas presenciales con las que contamos. De todos modos, destaco que a nivel personal fue muy relevante tener un cierto conocimiento sobre la tradición de la literatura de cordel que, al pertenecer a latitudes ajenas a la mía, me permitió observar el proceso con una curiosa mezcla de lejanía y cercanía, y de ese modo también sacar un poco a los impresos de su ambiente convencional, para someterlos a preguntas nuevas.

En cuanto a la experiencia técnica previa en lo que respecta al trabajo vocal o escénico/performático, el grupo tenía niveles muy dispares. Para subsanar dichas diferencias y que no se tornaran paralizantes, fue fundamental la gradualidad y la simpleza técnica. Allí la coordinación y guía fueron esenciales. Se logró prever qué sería lo que podría funcionar a partir de ejercicios tan sencillos como grabarse con el celular leyendo alguno de los impresos. En el estudio también se acudió siempre a soluciones técnicamente simples, que tradujeran lo mejor posible las propuestas de los mismos participantes. En este punto conviene también reconocer que, a pesar de los distintos grados de familiaridad con estas fuentes, todos supieron aportar creativamente y tomando como referencia elementos o "ecos" de distintas prácticas que perviven en la memoria colectiva y se actualizan sonoramente de manera patente cuando nos atrevemos a ponerle voz a esos impresos. Esos paradigmas son los que también nos informan cómo, consciente o inconscientemente, llegan estos materiales a nosotros y cómo los integramos en nuestro conocimiento de prácticas pasadas y futuras.

Algo que también se desprende de lo anterior es que la potencia del colectivo es siempre impredecible. Aunque esta afirmación tiene tonos activistas inevitables, no pretende ser sólo una arenga o una sentencia incendiaria. Es una constatación real y actual de este y otros proyectos

colectivos que, con liderazgos o guías asertivas, logran poner el proceso a disposición de los participantes y, sobre todo, de las audiencias. Justamente esta fue la apuesta exploratoria-investigativa: tener la apertura de ver a dónde nos llevan las reacciones, sin tener un plan prescriptivo *a priori*. Es así como este ejercicio de creación sonora, de escucha y de escritura, reafirma la importancia de la deriva como acto de perderse sin rumbo por momentos, aunque sin olvidar las preguntas que nos llevaron a perdernos. Esto incluso puede suceder dentro de una estructura de trabajo bien definida, que contempla esas derivas, porque, sin el riesgo a confundir lo que está adentro de lo que está afuera —de los límites, de un impreso, de un sonido, de la lógica y sus consecuencias—, desconoceríamos el mismo poder epistémico que estamos atribuyendo a estos objetos culturales y a nuestras prácticas vocales.

¿Pero qué son estos objetos epistémicos? ¿Y por qué y cómo nos permiten pensar? A la luz (o al son) de los procesos y los audios resultantes, los pienso como objetos volantes, flexibles y livianos, que se doblan con el viento, con la humedad de los archivadores, con el aliento mismo de quienes los vociferan, aun hoy. Objetos estratificados de celulosa, de tintas, de amarillamientos y digitalizaciones que, al plegarse y reordenarse, unen puntos linealmente inconexos del papel, del texto, del grabado; especies de grietas temporales, fosas que transmiten una parte de su tiempo y contexto de unos planos a otros, y que nos hablan —y claro que hablan— entonces y quizás más aún, sobre nosotros.

Referencias

Archivo Central Andrés Bello. 2015. *Artificios*. www.artificios.uchile.cl (consultado el 20 de octubre de 2024).

Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review*, *50*(1), 100-119.

Bravo, L., Italiano, J. A., & Orquesta de Poetas. 2019. *El Roce de las Voces*. Santiago: Discos PM. https://orquestadepoetas.cl/trabajos/el-roce-de-las-voces/ (consultado el 15 de junio de 2023).

Bravo, Luis. 2011. "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia". *Sic*(1), pp. 4-22.

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (vol. 2). Nueva York: Pendragon Press.

Connor, Steven. 2014. *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*. Londres: Reaktion Books.

D'errico, L. 2018. *Powers of Divergence. An experimental Approach to Music performance*. Lovaina: Leuven University Press.

González y los Asistentes. 2011. *El Astro*. En Desiertos de Amor. Santiago: JC Sáez Editor. En: https://www.youtube.com/watch?v=WTCJryRhY48&list=RDWTCJryRhY48&start_radio=1 (consultado el 20 de junio de 2023).

Haldrup, Michael y Bærenholdt, Jørgen Ole. 2015. "Heritage as Performance". En E. Waterton & S. Watson (eds.) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 52-68.

Italiano, J. Á. 2020. *Playlist #9 - Poesia Urugaya par Juan Angel Italiano*. Tapin2. https://tapin2.org/playlist-9-poesia-urugaya-par-juan-angel-italiano?fbclid=IwAR2sMavekz8SRrp1EfpXoulgONzGqDfiPW5VPn7MggvJo3XTpcyP63MET-8g%252523netart_ancre (consultado el 18 de junio de 2023).

Jiménez, Verónica. 2013. *Cantores que reflexionan. Cultura y poesía popular en Chile*. Santiago de Chile: Garceta.

Kartomi, M. 2014. "Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research". *Musicology Australia, 36*(2), pp. 189-208. doi:10.1080/08145857.2014.958268.

Orquesta de Poetas. 2024. *Todas Voces*. Santiago: Discos PM. En: https://orquestadepoetas.cl/trabajos/todasvoces/ (consultado el 15 de junio de 2024).

Orquesta de Poetas. 2015. *Declaración de Principios*. Santiago: Balmaceda Arte Joven. En: https://www.youtube.com/watch?v=pA5rT6RZHUE (consultado el 15 de junio de 2023).

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.

Pérez de Arce, J. 1987. "Flautas arqueológicas del extremo sur andino". B*oletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*(2), pp. 55-87. En: https://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol2-04.pdf (consultado el 30 de agosto de 2023).

Schaeffer, Pierre. 2003. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial.

____. 1966. *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. París: Éditions du Seuil.

Spatz, Benjamin. 2020. *Making a Laboratory. Dynamic Configurations With Transversal Video*. Brooklyn, Nueva York: punctum books.

Vittorio, O. d. P. 2004. *L'Orchestra di Piazza Vittorio*. Roma: Apollo 11.

White, Hayden V. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Traducción V. Tozzi & N. Lavagnino. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación.

4. Experiencias sobre la lectura en voz alta como parte del proceso de interpretación y estudio de estas piezas

Kassandra Valencia y Jorge Pacheco Ozúa

En este último segmento del libro reunimos algunas de las impresiones, a veces hallazgos, que se externaron en las diversas sesiones de diálogo y de trabajo sostenidas a lo largo de un año y medio entre los miembros de PSMX, el LACIPI, el LANMO y el artista Federico Eisner.[1] Los testimonios aquí reunidos, que recrean parte de lo comentado en los capítulos previos, se extrajeron de notas y registros audiovisuales realizados durante los diversos estadios del proceso: desde los encuentros virtuales propedéuticos al taller, pasando por momentos específicos destinados a la reflexión durante las jornadas en las que éste se llevó a cabo, hasta sesiones posteriores de valoración retrospectiva. Aun a riesgo de caer en la redundancia de argumentos, nos pareció importante en este cierre permitir que se escuchara la voz directa de las y los protagonistas de estas activaciones, en la inmediatez y con la frescura de cada uno de los momentos.

[1] Los testimonios recogidos llevan las siglas de quienes compartieron sus impresiones y que, en orden de aparición, son: Berenice Granados (BG), Fernanda Vázquez (FV), Grecia Monroy (GM), Paola Herrera (PH), Danae López (DL), Sebastián Maldonado (SM), Kassandra Valencia (KV), Jorge Pacheco (JP), Ana Rosa Gómez (AG), Federico Eisner (FG), Hugo Gómez (HG), Susana González (SG), Briseida Castro (BC), Isabel Alcántara (IA), Mariana Masera (MM) y Bruno Armendáriz (BA). Estos testimonios complementan, según creemos, la profusa documentación escrita, sonora y audiovisual recogida tanto en este volumen como en el micrositio https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/.

Para exponer este coro de voces se privilegió aquí un orden temático sobre uno cronológico. Esta organización atañe sobre todo a las estrategias, procedimientos y conceptos, procurando rescatar las líneas más importantes de los aprendizajes conjuntos. Además, cabe señalar que, en muchos casos, las observaciones se hicieron tras la realización de una serie de ejercicios y tomando como base las grabaciones ya realizadas. No obstante, cuando las ideas fueron expresadas en medio del proceso, estas a menudo dieron pistas para la profundización en nuevos ejercicios que guiaron la activación de los impresos populares por determinados caminos, de acuerdo con lo resaltado en la escucha.[2]

Este texto muestra que la activación de estos impresos populares fue también producto de esas dinámicas y facilidades técnicas de poder escuchar y comentar las distintas grabaciones en una actitud dialógica, donde importan de igual manera la primera impresión que las posibilidades de una iteración tanto de la lectura como de la audición. Y ello no sólo para fines creativos sino de análisis y de comprensión de los materiales. En todas estas oportunidades, los participantes fuimos capaces de desplegar diversas posturas, expectativas y reflexiones, que en su mayoría resultaron convergentes y complementarias. Como ya se comentó en el capítulo 2, estos intercambios se consideran parte del proceso creativo-investigativo que se realizó por escalas, en donde cada parada llevó a una reflexión y valoración (individual y grupal), como manera de reconocer e integrar esos aprendizajes.

Al comenzar este proceso, fue claro el reconocimiento de una falta general de pericia y de conocimiento en lo que

[2] Varios de estos casos quedan claramente explicados en los capítulos 2 y 3.

toca a la grabación de voces y a la lectura performática de los impresos. Esta aparente carencia impulsó a cada quien a probar y experimentar sobre la marcha, al menos para buscar responder o tomar postura frente a las otras muchas preguntas que acompañaban el proceso. Por ejemplo, sobre cómo podrían adquirir voz los pliegos; de qué manera se incorporarían las cualidades previamente discutidas y aprendidas sobre su ejecución y/o contexto histórico original (como el carácter social que puede implicar la lectura en voz alta en espacios públicos); o bien cómo se asociarían con otras versiones de estos materiales, o con expresiones afines que se encuentran en el parque acústico actual. Cada uno de los ejercicios fue "aterrizando" a los participantes, en tanto que demandó dejar de pensar la ejecución conceptualmente y, en su lugar, resolver de forma práctica cómo podían o debían leerse los impresos. Así, se permitió que la experimentación condujera a la voz/las voces por diversos caminos, de modo que en las ejecuciones brotaron espontáneamente tanto sonidos que luego se reconoció que correspondían a un imaginario histórico, como sonidos que adoptaban de manera natural un carácter contemporáneo.

Este proyecto también implicó traslados tanto espaciales como temporales, entre países y entre campus de la universidad (Ciudad de México y Morelia), pero más allá de los tránsitos físicos y mediales, los encuentros también llevaron a reconocer cruces que debíamos hacer entre disciplinas, entre imaginarios culturales, entre prácticas lingüísticas y entre voces. Para cerrar este proceso, la intención en este capítulo es dar cuenta de algunos de estos cruces en voz de sus actores, según un acomodo por mosaicos temáticos. Estos últimos permiten reconocer que el resultado es producto de un aprendizaje conjunto. Y si bien los testimonios se extraen de distintos momentos, en

este montaje (y con una mínima edición por nuestra parte para mantener un hilo general) se recrea el diálogo sostenido que tuvimos. Los bloques temáticos elegidos abarcan reflexiones sobre la posibilidad de una lectura histórica en contraste con una lectura actual; sobre el papel mismo de la voz y del sonido como una forma de intermediación; sobre la materialidad de las fuentes y la importancia de las imágenes y cómo repercute en la lectura en voz alta; sobre la performance como acto colectivo; y por último, sobre la escucha. Pero aun a pesar de estas divisiones, se verá que todos estos temas están íntimamente conectados entre sí.

Lectura histórica o contemporánea

Durante las primeras escalas del trayecto se abrió un abanico de dudas e inquietudes de quienes participaron de los tres grupos en este proyecto. Algunas de ellas tuvieron que ver con la cuestión de la fidelidad histórica vs. la interpretación abierta: ¿podía y debía adoptarse alguna de estas posturas como la correcta?, ¿podía encontrarse una forma en la que no antagonizaran? En los debates suscitados a raíz de estas interrogantes se habló de "ponerse en los zapatos" de los lectores-oidores de la época, así como de las "formas de decir", que también son datadas y sobre las que claramente se conservan ecos en la cultura popular actual. Sin embargo, también hubo gran interés y curiosidad por ver a dónde nos podían llevar los sonidos más actuales, sobre todo tomando en consideración las intervenciones electroacústicas realizadas por Federico.

A pesar de las incertidumbres con las que nos aventuramos al primer ejercicio de lectura, mantuvimos la confianza de que nuestro interés y reconocimiento de la intermedialidad que está en juego en los textos

nos guiaría a encontrar interpretaciones y posibilidades performativas, donde historia y novedad pudieran conjugarse. De ello hablan estas primeras impresiones:

BG: Es curioso también cómo en varios de estos pliegos encontramos sellos sonoros característicos del folclor mexicano, por ejemplo en *Las calaveras del montón*. Por eso fue que seguramente hicimos algunas asociaciones que nos remiten a esa cultura y al folclor, por ejemplo, en la enunciación que hizo Susana de los títulos de cada una, que están dichos como si se leyeran cartas de una lotería; o en el asunto del pregón que introdujo Ana Rosa, que de repente también se mueve hacia el albur, y ese juego es algo que a la fecha siempre escuchamos en los tianguis y los mercados. Lo veo igualmente en el caso de la lista de pan tradicional mexicano que se introdujo en esa misma pieza y que leyó Simón. Eso es lo que entiendo por incorporar sellos sonoros; aunque no están presentes en los textos, se pueden fácilmente imaginar y derivar de ellos.

FV: Hay muchas calaveras de temas variados, desde las de los oficios que vimos en este pliego, hasta las de personajes políticos, o las que hacen crítica a la moda, entre otros. Se trata de una tradición no solamente mexicana, pero que tiene un auge muy importante en el país, sobre todo en fechas cercanas a la Noche de Muertos. Como vimos, se escriben en tonos jocosos, irónicos o más festivos, los cuales cambian según el tema, el contexto y el consumidor. Vimos que

la métrica también es muy variada, aunque hay algunos metros más empleados —por ejemplo los cuartetos—, pero vimos que esto puede no cumplirse en algunos segmentos, pues se presentan variaciones inesperadas, lo cual es un reflejo de lo popular.

GM: Y aunque en los impresos no hay indicios de que algunas de estas expresiones fueran acompañadas con música —porque no se incluyen las partituras correspondientes—, seguramente sí se cantaban. En todo caso el ritmo y su disposición en verso nos invitan a pensar en la lectura en voz alta y se vuelven muy importantes para darle a la lectura la intención y finalidad que tenían.

Por ejemplo, la versión que tenemos de *Delgadina* es el romance vuelto corrido. Este corrido fue de los que más se siguieron difundiendo de manera oral durante el siglo XX.

PH: Recuerdo que una de las preguntas que nos hacíamos era: ¿qué de esta información quedaría en el consciente público pensando en que son impresos populares?, ¿cuál es esa información escandalosa que se quedaría flotando, transmitiéndose de boca en boca? Creo que, como textos, hasta nuestros días siguen siendo impactantes y nos permiten incluso pensar en el papel de ciertas figuras de antes y de ahora, como la voz del merolico o del vocero de periódico, cuando la escuchamos recreada por Sebastián.

DL: Sí, aunque teníamos poco tiempo y pocos recursos en los ejercicios, es interesante ver

cómo las lecturas se lograron. En el caso de esa pieza con Sebastián queríamos que se sintiera el movimiento de un vendedor de periódicos que avanza de calle en calle, ya sea a grito pelado o con un altavoz, dando las noticias importantes. Fue para esto que también modulamos la voz en el micrófono al grabar: eso incluso condicionó cómo leímos simultáneamente y en qué volumen cada uno, como si se tratara de planos sonoros y textuales. Además, Sebastián también comenzó a dirigir su voz en distintas direcciones en el espacio, como para dar ese efecto de desplazamiento.

GM: En el tipo de impresos ejemplares y de noticias, tiene mucho que ver con qué impresión se queda el lector, y en algo influye la temporalidad de cuándo se cuenta algo, así como los planos en los que se encuentran las distintas instancias narradoras del texto, entre ellas, por supuesto, el que promueve la hoja en sí: el pregonero.

SM: La voz para mí también es como un puente entre lo literario y lo sonoro, es decir, que puede referir más allá de la propia voz, por ejemplo a una atmósfera, a un ambiente que a veces también demanda ser recreado.

KV: Esto muestra también cómo el papel de la memoria colectiva en parte se mantiene y en parte se desplaza, lo cual marca una diferencia enorme en la difusión y conservación del texto entre la tradición oral, el impreso y la grabación en audio.

Intermedialidad

Sobre el carácter multi e intermedial de los impresos del que ya se hablaba tanto en la presentación como en los otros capítulos, desde nuestros primeros intercambios y ejercicios prácticos reconocimos que se trata de textos híbridos. Por ello, cuando ejecutábamos la lectura, los impresos nos pedían procedimientos que contemplaran los diversos medios y sus traducciones. Consideramos así las variadas marcas textuales (palabra, imagen, disposición) como notaciones para la voz,[3] y concebimos los impresos como puntos de contacto entre oralidad, escritura, imagen, música y performance. Hubo interés en ver cómo podrían proyectarse y reflejarse las imágenes, los grabados y la materialidad de los impresos en lo sonoro, no sólo en la lectura, sino en la ambientación sonora y las intervenciones electroacústicas. También nos preguntamos: ¿cómo podría la voz producir un texto, pero al mismo tiempo reflejar una atmósfera, una sonoridad de lo cotidiano, un ambiente?, y ¿en qué medida la performance de la voz es un puente entre lo que se considera literario y lo que se considera musical? A continuación algunos testimonios que ilustran estas inquietudes:

> **JP:** Una noción que introdujo Federico, y permaneció, es el cruce entre lo poético y lo musical, sobre todo un cruce en el que se desdibuja esta frontera. Él mencionó que sospechaba de la idea de que lo musical a fuerzas tiene que ser melódico. Si se mira más allá de esa barrera disciplinar, la voz siempre está oscilando quizás

[3] Recuérdense las referencias a los textos de Mariana Masera (2018 y 2022), citados en la presentación.

entre algo musical, aunque no sea una melodía, y algo literario o poético.

Me parece interesante la posibilidad que ofrecen las humanidades digitales de que quien interpreta la voz pueda ser una computadora o un algoritmo y que eso sea parte del mismo poema, porque la interpretación se suele pensar como algo *a posteriori*, digamos, pero aquí estaría formando parte del mismo proceso del poema. No obstante, esto revelaría, de nuevo, qué valores o marcas estaríamos programando para que puedan ser reconocidas tecnológicamente con el fin de generar un tipo de reproducción. Difícil de imaginar que pudiera ser tan rico como todo lo que pasó por las cabezas de cada persona que participó en estos ejercicios, pero los avances actuales se están abriendo camino también en ese sentido y será interesante ver qué posibilidades se nos ofrecerán en unos años. En todo caso, pienso que también nuestras representaciones están ya datadas y "perspectivadas", incluso por el uso que estamos dando a las herramientas tecnológicas, y que empiezan en el papel de los impresos pero que siguen por el tipo de digitalización que nos permitió acceder a ellos y por los micrófonos, dispositivos de reproducción, formas de conectarnos y de compartir nuestros archivos, etc., hasta por los medios de edición sonora con los que contamos. Se mencionaba la importancia de la videocámara como un oído, que filtra la performance en el caso de *Delgadina* que se representó en colectivo. Con la idea de las mediaciones tecnológicas, incluso este "oído" y su "perspectiva de escucha" resultan

interesantes, aun considerando en el cruce de temporalidades y de prácticas, entre lo popular y lo experimental.

AG: Queda claro que cualquier texto tiene un amplio potencial para activarse, y la elección del texto no determina el producto final. Al experimentar y jugar, aun con todas las mediaciones, salen cosas interesantes e incluso sorprendentes, pero que también en gran medida se explican por las posibilidades que se encuentran al alcance.

FE: Como una precisión, no solamente el texto determina los resultados finales, pero sí es importante como disparador. Las puestas en voz toman ciertos caminos que responden al texto, y no se desligan completamente de este, pero van más allá de las palabras y apuntan a su forma y mediación. Por ejemplo, vimos que muchas de las decisiones tienen que ver con la métrica, la disposición del texto en la página y frente al grabado que lo acompaña.

Pero el potencial efectivamente está en todos los textos. Algo que quizás enseñan estos ejercicios es que hay que alejarse de los esencialismos, de la idea de que hay una música única atrapada en el poema y que es la que hay que encontrar. Esa idea siempre la he combatido y estoy convencido de que no hay nada más lejos de la verdad. Si bien el texto influye en lo que se va a hacer con él, esas influencias están atravesadas por muchos factores más, de experiencias culturales, temporales, etc.

SM: Seguimos sin saber a ciencia cierta cómo se cantaban o leían en voz alta los impresos, pero a través de estas aproximaciones se pueden esclarecer aquellos instrumentos y herramientas que ayudan a entender qué sentido y significado le dimos a los distintos elementos del texto, aun aquellos que parecían ornamentales. Fue muy interesante en este sentido ver cómo generamos una traducción intersemiótica de dichos elementos.

HG: ¿Cómo plasmamos los ecos, lo que resuena? Pensando en todas estas actividades e intervenciones que se realizaron a partir de los impresos, creo que los ecos se plasman a través de un proceso complejo, que parte de una escucha atenta, un esfuerzo conjunto que es riguroso, pero a la vez flexible, y cuyo resultado es una reinterpretación a través de las tecnologías y herramientas disponibles. Esto es, la materialización o digitalización del eco, según sea el caso.

SG: Tampoco hay que olvidar la fragilidad del material: se pensaban como hojas volantes, efímeras, y eso se reconoce en la calidad del papel empleado. Nosotros no tuvimos una experiencia directa de los impresos, sino mediada a partir de las reproducciones realizadas por el LACIPI. Por supuesto que hay ahí ya una valiosa labor de rescate, pero también de mediación: estamos interpretando esa fragilidad desde esas fotografías y reproducciones digitales. Debimos imaginar el uso que tendrían en su forma y formato original, pero en eso nos quedamos

a medio camino. Es decir, aun cuando desde el inicio sugerimos en los ejercicios tomar en cuenta esta materialidad y el paso del tiempo que queda visible en estas muestras (como manchas, colores desvanecidos del papel, etc.), es algo que fuimos perdiendo como referencia de marcación en el camino, al momento de realizar nuestras transposiciones sonoras. Esa parte quizás nos habría llamado más la atención si hubiéramos tenido la experiencia directa con la materialidad de los impresos. Y eso da cuenta también de cómo nuestras elecciones en parte están condicionadas por el medio.

GM: Sí, la manipulación como otro elemento de trabajo. Hay hojas como, por ejemplo, las de *Las calaveras del montón*, que son más grandes (tamaño tabloide) y que se imprimían a color, lo que nos lleva a pensar que las personas incluso tendrían otra forma de relacionarse con ellas y de exponerse a ellas. Recordemos que algunos las colgaban de adorno en las paredes de sus casas. Quizás por eso también *Las calaveras…* fueron uno de los éxitos editoriales de Vanegas Arroyo, además de que se reimprimían año tras año. Hoy nuestra relación con esta práctica se da, si acaso, en otros tipos de impreso, como parte o sección dentro de otras publicaciones periódicas.

BC: Hay que recordar además que eran impresos de tipología mixta, pues nos cuentan las cosas a través de tres formas; tres momentos de acción se plasman en un plano (la palabra, los usos tipográficos y la imagen).

AG: En *Delgadina* uno de los elementos que me llama la atención es el grabado. Parece absolutamente ajeno a la temática. Es una imagen desvinculada de la narración y que, como hemos podido comprobar en investigaciones que hemos hecho del amplio corpus, se encuentra en otros impresos. En este caso, la imagen no fue un indicador tan relevante para nuestras interpretaciones sonoras, como sí lo fueron las imágenes en *Las calaveras del montón*. Su función parece haber sido meramente ornamental.

FE: Es cierto, en *Las calaveras*… había una idea de acumulación, a la que se dio un valor en la interpretación sonora y vocal, la cual había nacido desde la imagen gráfica. En ese sentido hay una especie de rescate que se hace de los grabados, y no solamente de la dimensión textual, semántica. Algo que trabajamos con Susana en la edición fue cómo hacer que funcionara esta idea de voces que se van acumulando y de distintos efectos sonoros y vocales como el rezo, el pregón, etc.; e incluso cómo cada calavera leída era igual a uno de estos cráneos que se iban tirando al montón, dando el efecto de que van cayendo unos sobre otros. Se trató de ver cómo trabajar con este y otros grabados más pequeños que acompañan al pliego. Quizás ese fue el caso más notable de los cuatro.

Lectura y escucha colectiva

Desde el principio, el concepto de lectura resultó fundamental en nuestros procesos de investigación, diálogo y creación. No consideramos la lectura sólo como decodificación de la letra impresa, sino como una operación múltiple, que daba cuenta de los distintos medios. Para el grupo, como se vio previamente, el acto de lectura abarcaba diversos tipos de marcas asociadas al medio y a la materialidad, y buscaba su traducción en la performance. Las siguientes voces abundan en esta idea de la lectura y en cómo fuimos construyéndola a partir del trabajo grupal y colaborativo.

> **AG:** Siempre estamos pensando en estos impresos como parte de algo colectivo, tanto en lo que implican en su creación, ya que vienen de distintos lugares o fuentes, y después en la ejecución también. En ese sentido, lo colectivo era muy importante y me gustó mucho pensarlo así: fue muy importante escucharlo en la pluralidad de voces. Fue un descubrimiento llevarlo a cabo y sentir esa colectividad.

IA: Una casi siempre se acerca a los materiales con la intuición de que hay una necesidad expresiva en las obras, y en este trabajo colectivo se vuelve evidente cuáles pueden ser esas necesidades expresivas. Me quedé pensando, ¿por qué la necesidad de colectivizarlo? Quienes nos acercamos a los impresos populares ahora lo hacemos normalmente desde una mirada silenciosa y solitaria, en donde nos perdemos de la oportunidad de colectivizar una lectura y de experimentar esos resultados.

FE: En la colectivización tienes la posibilidad de un cierto acceso a un sonido, a un mundo aural que ya no existe. No es una certeza que así haya sido, pero al activar cada quien algo de su memoria colectiva arroja pistas sobre algunas de las posibilidades en las que pudo haberse escuchado; mucho más que lo que lograría la lectura de una sola voz, y por supuesto, mucho más que en la lectura silenciosa occidental.

GM: Como si a través de lo colectivo fuera más fácil entender cómo sonaría antes, ¿en ese sentido? Es fascinante esta idea.

FE: Quizás este tipo de pruebas, la lectura y edición colectiva de los impresos, nos recuerdan cómo funciona nuestra atención, ya sea como performers, como lectores o como auditores. Y también nos recuerdan que quizás nosotros leíamos y no nos fijábamos en todo aquello a lo que podíamos atender. Por eso, al proyectar cosas hacia adelante con los impresos también miramos hacia atrás, y ahí empiezan a separarse las capas que tenía algo supuestamente tan simple. Se puede pensar que la poesía popular es algo descartable, pero en realidad hay muchas capas que nos demuestran su riqueza y que este es un juicio sin fundamento. Y al ponernos a hacer cosas, por ejemplo, al pensar en todos los cambios de atención que implica realizar una lectura colectiva, encontramos que uno quizás fijaba la atención en una cosa, de manera unívoca, y que podría haber más perspectivas.

Performance

Según se ha podido comprobar en los capítulos previos, la performance representa un término clave en nuestros ejercicios de lectura, en tanto cada puesta en voz alta implicó aspectos performativos. Durante las ejecuciones se trabajó mano a mano con la idea de mediación e intervención tecnológica, dado que las lecturas se grababan y a veces incluso se intervenían. Aquí la mediación-intervención tecnológica no se concibió como un acto meramente representativo, sino como parte integral de la performance. La ejecución también resultó un acto de propiocepción, en tanto que nos llevaba a un re-conocimiento de nuestras voces. Así, por ejemplo, hubo quien pudo reconocer en sus primeros ejercicios de lectura individual un aceleramiento en el que antes no había reparado: "leo en 2x" (**AG**); y en cuanto a sus distintas cadencias y fraseos en esos mismos registros, el grupo sugirió con cierto humor: "Ana Rosa leyó como una rapera". Las performances grabadas e intervenidas también nos permitieron empezar a considerar distintos efectos estéticos que se pueden lograr desde el plano sonoro y que incluyeron cambios de volumen, inclusión de susurros y lectura a dos voces, entre muchos otros. A continuación, algunos testimonios que ilustran cómo se fue entendiendo esta noción desde el comienzo y cómo se fue valorando a lo largo del proceso.

> **SG:** La idea es no llevar la lectura a una impostación o excentricidad gratuita, sino volver sobre estos impresos populares e imaginar el espíritu de esa oralidad que los impregna, aun en un sentido más simbólico y metafórico, preguntándonos qué sonidos le vienen bien a cada impreso y con qué voces. Podemos hacer incluso exploración

extensiva a la materialidad del papel, su textura, su ruido. Imaginemos todo eso, pero que sea una imaginación razonada en función de lo que para nosotros significa también esa pretendida oralidad. Hacia allá vamos. Todos los hallazgos y reflexiones que se hagan no van a ser gratuitos, pues algo nos revelarán del documento, de lo que nos dice, pero también de cómo nos provoca y de lo que nosotros le podemos regresar a éste, una especie de diálogo. Soltémonos incluso a experimentar una performance más libre, sin forzar nada, ni siquiera una escenificación. Encontremos lo que puede ser más cercano a cada quién con estos textos.

FE: Hay que poder considerar tanto la lectura más esquematizada como la improvisación a través de la cual es posible incorporar materiales vocales que no están en el papel, como el mundo vocal puro: onomatopeyas, ruidos vocales, etc. Pero busquemos un porqué a estos recursos; un porqué relacionado con los textos fuente. Creemos firmemente en la performance y que lo estamos haciendo, pero no de forma desmedida. Los tonos de teatralidad son tensiones que son históricas entre la performance y el teatro, y a nosotros nos gusta jugar, poniéndonos en medio. Pero interesa aquí sobre todo hacer y reconocer el valor de los pequeños gestos, para darnos cuenta de todo lo que pueden modificar, y que las expresiones pueden ser de más de una manera al mismo tiempo. Cada detalle cuenta, y esto me hace recordar una idea del lingüista y pionero en la semiología musical, Nicolas Ruwet,

de que toda relación entre poesía y música es pertinente. No hay relaciones mejores que otras.

SG: Hay por momentos una voluntad de desprenderse de la literalidad del texto, para poder evocar lo que parece estar entre líneas, o aquello que de alguna manera complementa y/o reviste al texto, lo cual sólo logra cristalizarse en la oportunidad de improvisación y de acercamiento creativo a la lectura.

FE: Incluso las grabaciones iniciales son ejemplo del imaginario tan diferente con el que uno se puede acercar a un texto.

GM: El proceso nos ha vuelto conscientes sobre qué hacemos con un texto desde una perspectiva espacial y temporal, porque, al final, decir algo involucra también un hacer y, en ese sentido, convertir lo escrito de nuevo en acción.

Eso que en la bidimensionalidad de la página pudimos ver como lineal y pero que a través de la mirada también se aprecia en forma síncrona, en la performance lo transformamos en algo sonoro donde puede ocurrir una serie de secuencias o actos cronológicos, algunos de los cuales incluso desplegamos desde una simultaneidad.

FE: El efecto multitudinario de un texto ya permite pensar otras cosas, como en la suerte de canon que grabamos de *Delgadina*, donde se iba entrando por cuartetas. Interesante fue también el final, en donde el que terminaba su lectura se quedaba callado y quieto en un lugar, y así

sucesivamente hasta que terminaba la última persona que había entrado al canon. Es en realidad una idea muy simple, más performática, que incluso está pensada para que alguien la vea. Pero es una propuesta de lo que se puede hacer con un texto en el espacio. La sensación cuando uno está ahí presente también es reveladora y provocadora: ¿Cómo uno escucha una voz a través de otras voces? ¿Cómo uno escucha una voz que está más lejos en un mismo espacio o una voz que está más cerca? ¿Cómo uno escucha su propia voz en contraste con las otras? ¿Cómo, además, leemos y nos movemos?

KV: Escuchar lo que leíamos viniendo de otras voces, a otro tiempo, establecía una tensión con el espacio y con la propia lectura en voz alta. Y esto se veía enfatizado con la presencia de alguien "fuera" del juego, que participaba tan sólo atendiendo, registrando, grabando. Este rol de quien atestigua, como Federico, adquiere aún más importancia cuando él compone sus piezas electroacústicas a partir de los materiales sonoros que grabamos. Es precisamente desde una postura externa que se reorganizan patrones, se editan voces y resignifican actos para crear nuevos actos, que luego nos vuelven a sorprender cuando escuchamos nuestras voces y cómo quedaron en esas piezas.

Voz y escucha: Proceso y retrospectiva

Al contrastar los ejercicios iniciales con las últimas grabaciones en estudio y con las intervenciones de Federico, notamos cómo muchas de las primeras impresiones sobre las cualidades de los impresos se reforzaron mediante la creación de las piezas; en otros casos, pudimos llevar nuestras lecturas o interpretaciones de los textos a nuevos lugares, plasmando inquietudes presentes, revelando nuevas facetas, antes quizás no tan evidentes. La lectura en voz alta resaltó las sutilezas del texto y su paisaje sonoro. Hubo un nuevo reconocimiento de nuestras voces y sus variaciones, muchas veces sorpresivo.

Constatamos cómo la voz como material de creación involucra un desprendimiento, una transformación en el cambio de medio, mucho más amplio de lo que se suele interpretar o reconocer. Por eso recurrimos constantemente a la escucha, buscando orientarla de manera colectiva. Nos percatamos, también, de cómo la voz propia cambia o deriva al escuchar otras voces al tiempo que uno se escucha a sí mismo, lo que se vincula a la presencia de un observador. Tras haber escuchado nuestros primeros ejercicios, hicimos énfasis en atender la relevancia de las prácticas de escucha. Resultó importante no sólo el leer y decir, sino considerar los recursos que utilizamos para escuchar y que nos harían también repensar nuestra performance.

MM: Es importante preguntarnos dónde circulaba esa voz y, si acaso, dónde y cómo sigue circulando. Porque al final estos impresos no son hechos para una lectura en voz baja, sino para ser oralizados. ¿Qué quiere decir esto? Que son textos escritos que ya en su origen pasaban por esa intermediación de la performance de una

voz que les va a dar vida en el espacio social. Y justamente por eso los impresos son intermediales, porque involucran la mirada, el gesto, el cuerpo y el sonido, en contextos y circunstancias determinadas. ¿Podemos imaginar, por ejemplo, cómo se cantarían estos impresos? Sobre esto se ha recogido e investigado ya mucho por escrito, pero lo cierto es que no hay registros orales de todo ese universo sonoro. En el caso de las décimas, sabemos que son un género muy tradicional para relatar cosas y que su forma ya es un indicio para pensar en la musicalización. También hay documentación en la que se describe a las personas que las cantaban, y se aclara que estaban dirigidas para un público que, en su mayoría, no sabe leer.

SG: La pregunta que despiertan estos impresos no es sólo "¿qué voz le voy a poner?", sino también "¿cómo se escuchan o escuchaban estas piezas?" Y esto último quiere decir también cómo voy a dejar escuchar sólo mi voz lectora de un mero texto y cómo re-incorporaré sus resonancias.

Cuando reconocimos estos desafíos, entendimos que no solamente estábamos leyendo en voz alta, sino también que nos sensibilizamos a todo lo que arrastra consigo la memoria histórica de aquello que reconstruimos como "texto". En esas experiencias de leer en voz alta nos dimos la oportunidad de sentir que esa voz o esas voces se están también escuchando y ambientando en un lugar. Así, le dimos la cualidad necesaria de performance, permitiendo que el texto se desplegara más allá de una simple lectura.

JP: ¿Qué se sintió usar la voz? Al momento en el que se concretó cambiaron nuestras expectativas o percepciones previas.

SG: La búsqueda estaba abierta a una exploración, más que estar enfocada en un resultado concreto. No perseguíamos encontrar la clave más fiel ni original en la que pudieron ocurrir estas exposiciones en su momento; no había la "mejor manera" de exponer. Lo que logramos, si acaso, fue entender mejor cuáles son y cómo se generan esas evocaciones que plantea el texto y que se vuelven una forma de conocimiento.

Las lecturas realizadas fueron derivas, más que ensayos para una versión final. Se mantuvo el espíritu de proliferar, al mismo tiempo que se volvía a algunas ideas para seguir explorando el potencial que había en ellas, ese que mantenía nuestro interés y que nos hizo seguirnos planteando preguntas en colectivo.

Tuvimos una abundancia de piezas del primer ejercicio, como audios "en bruto", y fue muy rico poder rescatar ciertos elementos. *A posteriori* reconocimos la enorme potencia que tenían, la cual en un inicio nosotras y nosotros mismos llegamos a subestimar. Ahora sabemos lo relevantes y fundamentales que fueron para nuestro proceso.

AG: Sobre las voces y cómo se debían escuchar los impresos, a mí me sorprendió la distancia que hay entre imaginarlo y ejecutarlo. Nos dimos cuenta de que había formas de leer, que no se sabía exactamente de dónde venían. Por

ejemplo, que hay un tono, una forma de decir que ahora veo que tenía metida en la cabeza y que no sé ni de dónde salió. Cuando decimos que hay múltiples voces y que leían en la calle, es fácil afirmarlo sin ponerse una en esos zapatos ni tener la experiencia de leerlo. Al estar frente al micrófono o frente a la grabadora, me doy cuenta de que no era así como me lo estaba imaginando, sobre todo cuando sentía que faltaba algo para completar la experiencia. En el estudio de grabación fue muy interesante que lo que salía también era muy distinto a lo que se había hecho en los primeros ejercicios. Me gustó la posibilidad de escucharnos, comparar las versiones de distintas personas y notar cómo cobran nuevas dimensiones los textos. Fue muy enriquecedor. Cada variable cambiaba el texto; además, vimos cómo un texto muy breve daba para muchísimas lecturas.

KV: También me llamó la atención la sorpresa de escucharnos, porque leer implicaba situar el texto en un lugar. Y me asombra cómo muchas de nuestras preguntas se resolvieron en la práctica.

Una preocupación por la lectura específica que tomaban estos impresos desembocó en la creación de un espacio imaginativo que permite recolocar una narración en un marco, el cual a su vez problematiza su propia recepción. Por ejemplo, en el caso de *Delgadina*, el lugar de activación desde donde imaginamos esta pieza es en el murmullo, en la historia trágica que se comparte de boca en boca y que concierne al tejido social por completo. Me pareció muy

interesante escuchar las piezas comparativamente, ahora que están editadas, e identificar qué cualidades de la voz funcionaban o no funcionaban tanto en un texto.

BA: Estas posibilidades de exploración revelan cómo uno puede, o por momentos hasta debe tomar distancia de la palabra en un sentido meramente lingüístico y semántico, enfocándose en sus cualidades y su potencial sonoro. La escucha por tanto también se vuelve una fuente de generación de sentido, y cómo escuchar y reescuchar, tanto la voz propia como la de los demás, cambia la apreciación que se tienen sobre el texto, en un proceso que podría nunca acabar…

Apéndice

Actos comunicativos:

"*¡Terribilísimo ejemplar!*"

Fragmentos individuales:

I.I. "*¡Terribilísimo ejemplar!* - Octavio Serra".
Efecto de lectura con recurso intervocálico imitando voz y tematización del programa radiofónico "El Monje Loco".
Audio.
Voz: Octavio Serra Bustamante.
Duración: 3:43.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2007

Ejercicios colectivos:

I.II.01. "*¡Terribilísimo ejemplar!* - Paola Sánchez y Hugo Gómez".
Efecto de lectura a dos voces, fragmento.
Audio.
Voces: Hugo Gómez Jaime y Paola Sánchez Ruiz.
Duración: 7:56.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2022

I.II.02. "*¡Terribilísimo ejemplar!* - Estudio LANMO".
Efecto de lectura a tres voces: título efectista con función paratextual, voz narrativa de relato + voz desdoblada susurrada.
Audio y video.
Voces: Paola Herrera, Sebastián Maldonado y Simón Menchaca.

Duración: 6:14.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2023

Intervenciones en trabajo de postproducción:

I.III. "*¡Terribilísimo ejemplar!* - Electroacústico".
Pieza intervenida por Federico Eisner sobre I.II.02.
Audio.
Duración: 6:30.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2024

Asombroso suceso

Fragmentos individuales:

II.I.01. "*Asombroso Suceso* - Briseida Castro".
Efecto lectura neutral, despersonalizada.
Audio.
Voz: Briseida Castro.
Duración: 5:41.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2026

II.I.02. "*Asombroso suceso* - Paula Hernández".
Efecto lectura con fondo musical o de paisaje sonoro urbano, fragmentos.
Audio.
Voz: Paula Hernández.
Duración: 5:50.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2027

II.I.03. "*Asombroso Suceso* - Simón Menchaca".
Efecto recitado narrativo expresivo.
Audio.
Voz: Simón Menchaca.
Duración: 9:47.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2029

Ejercicios colectivos:

II.II.01. "*Asombroso Suceso* - FFyL".
Deconstrucción del discurso en tres voces y registros discursivos, escalonados pero luego superpuestos.
Audio y video.
Voces: Pablo Hurtado, Danae López y Sebastián Maldonado.
Duración: 1:24.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2030

II.II.02. "*Asombroso Suceso* - Estudio LANMO".
Deconstrucción del discurso en tres voces y registros discursivos, escalonados pero luego superpuestos.
Audio y video.
Voces: Andrés Arroyo, Víctor Avilés y Sebastián Maldonado.
Duración: 1:24.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2011

Calaveras del montón

Fragmentos individuales:

III.I.01. "*Calaveras del montón* varias-Grecia".
Efecto lectura festiva, tradicional.
Audio.
Voz: Grecia Monroy Sánchez.
Duración: 3:23.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2025

III.I.02. "*Calaveras del montón* - Título".
Voz de "anuncio público".Audio.
Voz: Kassandra Valencia.
Duración: 0:14.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2052

III.I.03. "*Calaveras del montón* - El peluquero".
Lectura de estrofa de El Peluquero.
Audio.
Voz: Kassandra Valencia.
Duración: 0:19.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2053

III.I.04. "*Calaveras del montón* - El carpintero".
Lectura de estrofa de El Carpintero.
Audio.
Voz: Kassandra Valencia.
Duración: 0:19.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2054

III.I.05. "*Calaveras del montón* - La placera".
Efecto de lectura similar al del anuncio de imágenes en el juego de la lotería.
Audio.
Voz: Susana González Aktories.
Duración: 0:22.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2055

Ejercicios colectivos:

III.II.01. "*Calaveras del montón* - FFyL".
Efecto de calavera como chisme, reapropiación del texto a tres voces.
Audio y video.
Voces: Sandra Arenas, Susana González Aktories y Jorge Pacheco.
Duración: 0:57.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2049

III.II.02. "*Calaveras del montón* - Estudio LANMO".
Montaje de audio grabado en estudio por segmentos con voces y efectos sonoros.
Audio.
Voces: Susana González Aktories, Berenice Granados Vázquez, Simón Menchaca, Ana Rosa Gómez Mutio y Kassandra Valencia.
Duración: 2:33.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2004

Intervenciones en trabajo de postproducción:

III.III. "*Calaveras del montón* - Electroacústico".
Edición creativa por Federico Eisner y Susana González Aktories, intervención en trabajo de postproducción a través de efectos de distorsión randomizada y espacialización, sobre III.II.02.
Audio.
Duración: 3:25.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2021

Delgadina

Fragmentos individuales:

IV.I.01. "*Delgadina* - Ana Rosa Gómez".
Efecto de lectura "académica" 1ª variante: énfasis en mantener/evidenciar estructura métrica de versos sobre el nivel narrativo y de representación de personajes
Audio.
Voz: Ana Rosa Gómez Mutio.
Duración: 1:09.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2050

IV.I.02. "*Delgadina* - Mariana Masera".
Efecto de lectura "académica" 2ª variante: lectura según interpretación de lírica 'tradicional', atenta a nivel narrativo, con atención a la métrica pero en un segundo plano.
Audio,
Voz: Mariana Masera.
Duración: 3:03.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2051

Ejercicios colectivos:

IV.II. "*Delgadina* - LANMO".
Sesión de lectura colectiva en canon + movimiento.
Audio y video.
Voces: Ana Rosa Gómez Mutio, Susana González Aktories, Berenice Granados Vázquez, Paola Herrera, Sebastián Maldonado, Simón Menchaca, Paola Sánchez Ruiz y Kassandra Valencia.
Duración: 2:50.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2006

Intervenciones en trabajo de postproducción:

IV.III. "*Delgadina* - Electroacústico".
Intervención electroacústica por Federico Eisner sobre IV.II, de lectura colectiva en canon y en movimiento.
Audio
Duración: 10:49.
https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2005

Advertencia: No todas las propuestas ofrecidas son interpretaciones que recrean las piezas en su totalidad. Se presentan en este corpus también fragmentos que ilustran procesos o derivas, los cuales son explicados en los ensayos que integran esta publicación. Todos los audios fueron realizados entre mayo y septiembre de 2022.

Actos comunicativos	Hipervínculo
Sitio digital de Las paradojas de la lira	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/
Impreso *¡Terribilísimo ejemplar!*	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/impreso.php?id=2061
Impreso *Asombroso Suceso*	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/impreso.php?id=2062
I.I. *¡Terribilísimo ejemplar!* - Octavio Serra	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2007
I.II.01 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Paola Sánchez y Hugo Gómez	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2022
I.II.02 *¡Terribilísimo ejemplar!* - Estudio LANMO	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2023
I.III. *¡Terribilísimo ejemplar!* - Electroacústico	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2024
II.I.01 *Asombroso Suceso* - Briseida Castro	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2026
II.I.02 *Asombroso suceso* - Paula Hernández	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2027
II.I.03 *Asombroso Suceso* - Simón Menchaca	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2029
II.II.01 *Asombroso Suceso* - FFyL	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2030
II.II.02 *Asombroso Suceso* - Estudio LANMO	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2011

III.I.01 *Calaveras del montón* - Grecia Monroy	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2025
III.I.02 *Calaveras del montón* - Título	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2052
III.I.03 *Calaveras del montón* - El peluquero	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2053
III.I.04 *Calaveras del montón* - El carpintero	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2054
III.I.05 *Calaveras del montón* - La placera	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2055
III.II.01 *Calaveras del montón* - FFyL	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2049
III.II.02 *Calaveras del montón* - Estudio LANMO	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2004
III.III. *Calaveras del montón* - Electroacústico	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2021
IV.I.01 *Delgadina* - Ana Rosa Gómez	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2050
IV.I.02 *Delgadina* - Mariana Masera	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2051
IV.II. *Delgadina* - LANMO	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2006
IV.III. *Delgadina* - Electroacústico	https://lanmo.unam.mx/paradojasdelalira/actocomunicativo.php?id=2005

Las paradojas de la lira: activaciones, versiones y diversiones en torno a los impresos de Antonio Vanegas Arroyo, coordinado por Susana González Aktories, Mariana Masera y Eisner Sagüés, 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 julio de 2025.