

Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral

BERENICE GRANADOS

Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, Morelia

I. Literatura oral

La leyenda de la Llorona, los chistes de Pepito, el Cielito lindo, los mitos del Tlacuache, los versos improvisados, el corrido de La Cucaracha, el conjuro para evitar mordeduras de perro, el cuento del Coyote y el Conejo, el refrán del jarrito, producidos en contextos especiales —charlas, fiestas, curaciones— son discursos que se transmiten y asimilan bajo formas que tienen una estética propia, involucran palabras, voz, gesto y memoria. Se generan en circuitos de comunicación, pasan de boca en boca con un fin: transmitir de manera eficaz un sistema de conocimientos, valores, normas y creencias compartidos por un grupo social, para configurar el mundo que habita. Pertenecen a la serie de manifestaciones culturales conocida como “literatura oral” o como “artes verbales”.

Haciendo eco de John D. Niles en su libro *Homo Narrans*, considero la literatura oral como el fundamento para una teoría general de la cultura.¹ Las formas literarias orales producidas durante un acto de comunicación y dadas en un contexto

¹ “Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz, 2005: 27).

histórico-social determinado atienden a necesidades específicas, poseen una función que puede ir desde el simple entretenimiento hasta la autorregulación de una comunidad; desde un proceso de socialización individual, hasta una forma de cohesión social. Contienen una serie de conocimientos y de valores codificados que encierran un significado para la comunidad en la que se producen.

Narrar es la habilidad que define a la especie humana, al menos por lo que sabemos de la experiencia humana en el pasado histórico y en los, a veces, sorprendentes ámbitos que ha revelado la etnografía. A través de la narración, una especie biológica ordinaria ha llegado a ser mucho más interesante. *Homo narrans*: es el homínido que no sólo ha sido exitoso en negociar con la naturaleza y en encontrar suficiente alimento y refugio para sobrevivir, sino que también ha aprendido a habitar mundos mentales que pertenecen a tiempos que no son el presente y a lugares que son la materia de los sueños (Niles, 1999: 2-3).

En nuestras casas, escuelas, trabajos, en la televisión, en la radio, en internet, en la boca de nuestros familiares, amigos, conocidos, escuchamos este tipo de manifestaciones. Desde pequeños nos convertimos en contadores de cuentos, de chistes, de leyendas. Nos familiarizamos con las canciones de cuna y los juegos infantiles. Crecemos apropiándonos de estas manifestaciones, las conservamos y difundimos, son parte de nuestra condición humana. Su producción no está acotada temporalmente ni limitada a un sector social o a un ámbito de la cultura: todos somos productores potenciales de literatura oral, algunos más diestros, con habilidades desarrolladas o con una formación específica, pero todos participamos de ella.

Más allá de su realización cotidiana, este tipo de manifestaciones culturales se estudian e interpretan desde distintas instituciones como un tipo de arte verbal que no tiene un soporte material como el papel y la tinta, pero que trasciende lo corpóreo y lo individual para convertirse en un fenómeno más plástico,

adaptable a toda situación, y de naturaleza colectiva. A pesar de que se producen en un acto comunicativo, tienen una poética peculiar que las distingue de cualquier otra clase de mensaje. La literatura oral es un concepto construido por los estudiosos para designar estos discursos cotidianos. Según Paul Zumthor, fue el francés Paul Sebillot quien, a finales del siglo XIX, acuñó la expresión *literatura oral*, que sirvió tanto a etnólogos como a historiadores de la literatura para designar “toda clase de enunciados metafóricos que sobrepasaran el alcance de un diálogo entre individuos: cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales, pero también los relatos de antiguos combatientes [...] y tantas narraciones muy características, entrelazadas con nuestra habla cotidiana” (Zumthor, 1991: 47).

2. Voz, memoria y cuerpo

La literatura oral tiene como soporte la memoria, la voz y los movimientos corporales. Las distintas manifestaciones culturales llevan años, quizás generaciones, almacenadas en la memoria de un individuo, de una familia, de una comunidad. Cada vez que una persona reproduce una leyenda, un chiste, una canción, un refrán, en realidad está haciendo un ejercicio de la memoria. No sólo se recuerda la palabra para reproducirla, sino que el recuerdo incorpora las formas de expresión de otra persona: cuando se intenta reproducir el recuerdo no sólo se recrea el discurso de otro, sino también sus movimientos y sus gestos. En una suerte de apoderamiento, de posesión, cada vez que recordamos algo dejamos que otro se exprese a través de nuestro cuerpo. El acto de recordar y actualizar lo que nos transmitieron es también la materialización del otro. Una persona que recrea el discurso producido por otra, en realidad la está encarnando con la palabra y con el gesto. La memoria funciona en este tipo de literatura como una especie de telar sobre el que se borda cada producción literaria.

Los recuerdos son somáticos, en ellos se involucran todos los sentidos. Asoman a la primera provocación sensible cuando nos reencontramos con algún conocido, cuando percibimos un olor conocido, cuando regresamos a un sitio, cuando comemos algo con un sabor particular, o sentimos una textura asociada con nuestro pasado, o miramos una fotografía, etc. El recuerdo y su recreación en manifestaciones literarias orales son actos cíclicos en los que se transmite el sistema de valores y conocimientos del grupo social, con la voz, con las palabras, y con los gestos que son también memorizados, aprehendidos.

Un recuerdo que se hace presente en la memoria funciona como un detonante de otros recuerdos. Recordar es, a veces, un ejercicio de reflexión que generará cadenas de recuerdos, de asociaciones. A un recuerdo lo seguirá otro:

Se supone que una vez que el flujo de recuerdos ha penetrado en el canal que le hemos abierto, se interna y se derrama por su propio movimiento. La serie de recuerdos es continua. Se dice con frecuencia que nos dejamos llevar a través de la corriente de nuestros recuerdos, por el hilo de la memoria. En lugar de utilizar en ese momento nuestras facultades intelectuales, parece preferible que las dejáramos dormir (Halbwachs, 2004: 48).

En la literatura oral tanto los elementos verbales como los no verbales se manifiestan como una especie de caja china, un contenedor de otras cajitas que encierra la experiencia de otros productores y que, por medio de la transmisión de un recuerdo, ahora pertenece también a un nuevo interlocutor.

El movimiento del cuerpo, el comportamiento cinésico, desempeña en la literatura oral un papel básico: los gestos, las expresiones faciales, los movimientos de las extremidades, de la cabeza, de los pies, de los ojos están cargados de significado. El cuerpo es un vehículo transmisor tan efectivo como la voz: puede materializar recuerdos, representar momentos, escenas, personas. Narra situaciones particulares, construye personajes. La palabra y el cuerpo en una producción oral son indisociables. Los

gestos son una forma de integrar al cuerpo propio la percepción del mundo, pero también una forma de representar al cosmos y hacer que este fluya a través del que habla.

El movimiento cinésico que acompaña a estas manifestaciones es un sistema en sí mismo. Siempre existe un relato corporal paralelo y complementario a la producción lingüística:

Hay actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal (Knapp, 2009: 20).

3. Performance

La literatura oral se rige por normas específicas. Para su realización necesita de dos o más personas dispuestas a interactuar en un sistema comunicativo. La encrucijada en la que convergen los factores que hacen posible la interacción (el mensaje poético implicado, los interlocutores, las circunstancias que rodean la comunicación) es la performance: el meollo de la literatura que se transmite por vía oral. Zumthor la define como la acción en la que un locutor transmite y un destinatario percibe, de forma simultánea, un mensaje poético en un eje espacio-temporal, aquí y ahora. Cada producción oral es única e irrepetible, acotada siempre por el momento y las circunstancias que la rodean.

En la performance se articula el lenguaje con los rasgos de la voz (tono, volumen, altura, ritmo, tempo, intensidad, extensión), los movimientos del cuerpo (incluida la gestualidad), la memoria (el mensaje poético pertenece al acervo del grupo), y el contexto de producción. “En la *performance* coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición” (Zumthor, 1991: 33).

4. Género

La literatura oral tiene distintas funciones en la sociedad, que se refuerzan en su composición poética, por ejemplo, algunas leyendas narradas en contextos de reunión (cenas, velorios, fiestas) pretenden justificar el estado actual de algo mediante la presentación de personajes y lugares conocidos por la comunidad, que sirven para dar mayor veracidad al relato; o bien, la oración, con sus fórmulas reiteradas, tiene un ritmo que dota a las palabras de la musicalidad propia de géneros rituales, lo que permite, incluso, propiciar estados extáticos. La lírica cantada, por su parte, tiene una métrica y una rima que facilitan no sólo su memorización, sino que permiten producir y recrear versos nuevos imitando esquemas fijos, como en los sones cantados en el fandango de la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan.

Las funciones de la literatura oral pueden ir desde la autorregulación de la comunidad hasta formas de sanación, desde la búsqueda satisfactoria de explicaciones hasta la distensión de conflictos sociales. Afianza las relaciones de grupo entre sus miembros y con el universo mismo.

A la diversificación estética y contextual de la literatura se le asigna el nombre de género. La literatura oral puede estudiarse en dos grandes ámbitos: el lírico y el narrativo, divididos a su vez en subgéneros: brindis, pregón, albur, trabalenguas, décimas, paremias, oraciones, ensalmos, conjuros, adivinanzas y canción folclórica en el caso de lírica, y mito, leyenda, cuento, chiste, ejemplo, mentira, fábula, corrido en el de narrativa.

En el acto comunicativo no existen diferencias tajantes entre un género y otro, el locutor emplea de manera indistinta formas poéticas diversas para expresar algo que le resulta necesario. A veces las fronteras entre un género y otro terminan siendo difusas.² Para el locutor —para cualquiera de nosotros— estas mani-

² Respecto de los géneros narrativos orales, Pedrosa reflexiona: “Las cuestiones de qué es una leyenda, qué es un mito y qué es un cuento, dónde empieza y dónde acaba

festaciones literarias forman parte de un acervo que se guarda en la memoria, son discursos aprendidos, que se guardan y reproducen en una situación específica. Estas manifestaciones culturales son transmitidas y actualizadas constantemente, están en movimiento, su cualidad esencial es su carácter evocativo y dinámico. Recuerdos que se encuentran en movimiento.

Cuando un investigador hace trabajo de campo, cuando hace una entrevista dirigida, semidirigida o libre, establece un canal de comunicación para obtener información asociada a un acontecimiento o suceso pasado. Lo que busca en realidad son recuerdos. El entrevistador se encarga de despertar la memoria de su entrevistado para retrotraer al presente aquello que le interesa conocer. En este sentido, las preguntas de una entrevista funcionan como una especie de catalizador que acelera el proceso mnemónico. El entrevistado, entonces, recrea un recuerdo de una experiencia propia o ajena por medio de una narración, un relato. Para el narrador, estas producciones orales pertenecen siempre a la categoría del recuerdo, sin importar si los hechos narrados son ubicables históricamente o pertenecientes a un ámbito mítico, asociados a una experiencia personal o familiar, o relativos a algo totalmente ajeno. Todo pertenece al recuerdo y comparte el mismo sistema de representación que explota un repertorio de gestos y palabras.

5. El trabajo del investigador cultural

Los distintos grupos sociales generan y actualizan día con día sus sistemas culturales, desechan ciertos elementos que ya no son

cada uno de ellos y dónde se hallan sus fronteras y espacios compartidos, han figurado hasta hoy entre las más difíciles de deslindarse y definir por los estudiosos de la literatura. Los abundantes estudios críticos que han intentado arrojar algo de luz al respecto no han podido llegar a soluciones plenamente satisfactorias, porque es imposible establecer clasificaciones y jerarquías precisas, absolutas y unívocas dentro del campo dinámico y variable de la tradición oral y credencial de cualquier pueblo" (Pedrosa, Rubio y Palacios, 2001: 20).

adecuados para explicarse su realidad e incorporan otros que les resultan significativos. El sistema de producción de la literatura oral de una comunidad es totalmente independiente a la acción académica institucional. El recopilador de este tipo de manifestaciones culturales debe saber que su labor no es la de un rescataista ni la de un guardián, sino la de un curioso. La recopilación, en principio, no se hace en beneficio de la comunidad en la que se recogen materiales (el trabajo como recopilador ahí está de más), sino que se persigue un fin intelectual, aunque es importante compartir los hallazgos de la investigación posterior con la comunidad de la que se extrajeron materiales.

El investigador funciona como un traductor de signos culturales, trata de decodificar información producida en un grupo social determinado, tomando como parámetros los que indica este mismo grupo, para llevarlos a otro, el suyo, en el que verterá esa información, convirtiendo esos signos culturales desconocidos en textos familiares. La labor del investigador consiste en tratar de entender distintos significados, distintas formas de configurar e interpretar el mundo, y buscar las palabras adecuadas para transmitir esta información a los miembros de su grupo.

¿Qué significa el término significar? Me parece que la única respuesta posible es que significar significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente. No me refiero a una lengua diferente, como el francés o el alemán, sino a diferentes palabras en un nivel diferente (Lévi Strauss, 1978: 33).

La única manera posible de entender e interpretar es a través del conocimiento del otro: del establecimiento de un diálogo. Generalmente, a los investigadores culturales que trabajamos con oralidad se nos olvida que nuestro objeto de estudio forma parte de un proceso mucho más amplio y complejo, que involucra una relación personal, dada en un sistema de significación en el que entran en juego factores de muy diversa índole —corporales,

espaciales, temporales, sociales, anímicos, etc. — y en el que se puede generar o no, como en toda relación humana, empatía.

En el seno de esta relación personal, se debe actuar como un interlocutor dispuesto a escuchar y hablar cuando sea pertinente. El trabajo de recopilación de materiales orales no solamente implica presentarse en un sitio y capturar con la grabadora lo que se pueda, conlleva también una interacción, en la que se da y se recibe información, un intercambio de dones. Para llevarla a cabo se requiere, según Todorov, una habilidad particular: el desapego por uno mismo.

Frecuentar a los otros, familiarizarse grandemente con sus costumbres es un buen medio para lograrlo y, una vez que sucede (aunque, por supuesto, se trata de una maniobra que siempre hay que volver a empezar), ya no es tan importante saber si la mirada se ha de dirigir hacia los otros, en cuyo caso la distancia es un dato que se tratará de reducir, o hacia los propios (la distancia que ahora hay que poner pasa a ser sinónimo de desapego) (Todorov, 2007: 107).

El desempeño en trabajo de campo depende de la capacidad de desapego. Se trata, como lo prescribe la observación participante, de compenetrarse con el otro interlocutor, sin convertirse en él, para poder elaborar desde la cultura propia descripciones que puedan traducir a un grupo social los signos culturales de otro grupo.³

Una vez establecida esa relación es necesario desenvolverse con un código ético sustentado en la sinceridad y en el respeto: como investigador social no se pueden poner en tela de juicio las

³ “Las descripciones de una cultura deben encararse atendiendo a las fórmulas que esa cultura utiliza para definir lo que le sucede. Lo que no significa que tales descripciones sean o pertenezcan a la cultura que definimos, es decir, parte de la realidad que están describiendo; son antropológicas, es decir, parte de un sistema en desarrollo de análisis científico. Deben elaborarse atendiendo a las interpretaciones que hacen de su experiencia personas pertenecientes a un grupo particular, porque son descripciones, según ellas mismas declaran, de tales interpretaciones” (Geertz, 2005: 28).

creencias, pensamientos o sentimientos del interlocutor, a partir de los códigos culturales propios.

6. Trabajo de campo

Desde las ciencias sociales (antropología, historia, pedagogía, sociología) se han construido una serie de herramientas metodológicas para realizar trabajo de campo. Los procedimientos y metodologías establecidos por la etnografía constituyen un acervo fundamental. El trabajo etnográfico se desarrolla en distintos momentos, algunos de soledad y otros de interacción. Es una disciplina que pone por delante las habilidades del investigador como observador, ente sociable, descriptor e intérprete.⁴

Geertz, basándose en el filósofo Gilbert Ryle, declara que la etnografía es descripción densa y da un ejemplo curioso de este tipo de descripción. Dos muchachos están guiñando los ojos, uno porque tiene un tic, el otro porque está haciendo una señal a alguien más, un acto de conspiración. Mientras que la primera acción, el tic, tiene un trasfondo fisiológico, la segunda implica no nada más la acción, sino un mensaje entendido a su vez por otra persona que tiene la capacidad para decodificar ese mensaje.

⁴ Marcel Mauss opinaba, llevando al extremo el papel del etnógrafo, que "la ciencia etnológica tiene por meta la observación de las sociedades y por finalidad general el conocimiento de los hechos sociales. Registra estos hechos, hace su estadística si es preciso y publica los documentos que ofrecen un máximo de certeza. El etnógrafo ha de preocuparse de ser exacto, completo; debe tener el sentido de los hechos y de sus relaciones mutuas, así como el de las proporciones y las conexiones. La intuición no tiene cabida en la ciencia etnológica: es una ciencia de constataciones y estadísticas. La sociología y la etnología descriptiva exigen que se sea al mismo tiempo, archivero, historiador, técnico estadístico y hasta novelista, capaz de evocar la vida de una sociedad entera. No es que la intuición, por una parte, y la teoría, por otra, resulten inútiles; pero su uso ha de hacerse con limitaciones: es preciso tener en cuenta que poseen un valor y al mismo tiempo representan un peligro" (Mauss, 1971: 12). Sospecho que no son tantas las virtudes que se necesitan para hacer una buena etnografía, sino más bien ser paciente y obstinado, que ya es bastante.

Estamos ante la presencia de un gesto que contiene algo más, un mensaje cultural. El aprender a discernir entre estos dos tipos de guiño, el observar detenidamente para distinguir entre una acción simple y algo que se complejiza, es hacer descripción densa, es también hacer etnografía.⁵

Cuando se recopilan materiales orales no sólo se trabaja con palabras, se establecen relaciones entre personas que comunican.⁶ Para elaborar una interpretación de estos materiales, es necesario hacer descripciones densas, tomando en cuenta el circuito comunicativo en el que se producen y el complejo cultural que tratan. Si se trabaja únicamente con una parte de esos materiales, con los textos por ejemplo, se obtienen sólo fragmentos que se pueden llenar con sentidos ajenos al material. Si como estudiosos de la literatura nos quedamos únicamente con la parte estética de un texto, sin insertarlo en un fenómeno más complejo, poco podemos aportar sobre su significado.

⁵ "Descripción densa es desentrañar las estructuras de significación y determinar su campo social y su alcance. La etnografía es descripción densa. Lo que en realidad encara el etnógrafo [...] es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, explicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de 'interpretar un texto') un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y comentarios tendenciosos y además escrito, no en las graffías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada" (Geertz, 2005: 24).

⁶ "El relato es palabra, memoria, historia, tradición, costumbre y cultura: a diferencia de lo que sucede con la escritura, este método de investigación mira a los ojos [...]. Detrás de cada relato hay un texto colectivo y un vínculo de varias instancias: gesto, canto e historia concurren en rituales, por ejemplo. Además hay redes entre las voces y los silencios, los supuestos y los sobreentendidos, y claro, está el filtro adicional del cambio de lenguaje. Indagamos con otros referentes. El 'sepa...' de nuestros informantes es la palabra que marca nuestros límites, nuestra imposibilidad de acceso" (Olivera, 1996: 74).

La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estribar, como tan a menudo se acostumbra hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone [...]. Una buena interpretación de cualquier cosa — de un poema, de una persona, de una historia, de un ritual, de una institución, de una sociedad — nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación. Cuando esta no lo hace así, sino que nos conduce a cualquier otra parte — por ejemplo a admirar la elegancia de su redacción, la agudeza de su autor, o las bellezas del orden euclidiano — dicha interpretación podrá tener sus encantos, pero nada tiene que ver con la tarea que debía realizar: desentrañar el significado (Geertz, 2007: 30).

Cada quien decide el grado de involucramiento con el tema que trabaja. Para mí la literatura oral es parte de un acto comunicativo dado en un entramado cultural, que involucra expresiones verbales y no verbales y que tiene la capacidad para modelar el mundo, aunque siempre bajo una estricta normatividad creativa que fija el grupo social al que se pertenece: “Es a través de esas actividades simbólicas y mentales que las personas han adquirido la habilidad de crearse a sí mismos como seres humanos y a partir de ahí transformar el mundo de la naturaleza en formas que no se habían conocido hasta entonces” (Niles, 1999: 2 y 3).

a. Herramientas

El trabajo etnográfico se vale de una serie de instrumentos cuyo uso determina en gran medida los resultados que se obtienen. A continuación describo tres de ellos y la manera en la que los utilizo en campo.

1. El diario de campo es uno de los instrumentos de la etnografía. Consiste en una suerte de bitácora de navegante. En él se anota de todo un poco: descripciones e impresiones. Es una fuente de información en la que se escriben todo tipo de situaciones: planes de trabajo, instrucciones para llegar a determinados lugares, nombres de personas, información diversa. Malinowski concebía al diario de campo como “un espejo de los acontecimientos,

una evaluación moral, una ubicación de las motivaciones de vida, un plan para el día siguiente” (Díaz Tepepa, 2001: 62).

En mi trabajo de campo utilizo un cuaderno que cumple distintas funciones: constituye un directorio con los nombres de las personas que aparecen en las charlas y que pueden convertirse en narradores; funciona como planificador de itinerarios, procuro concertar citas con diferentes personas durante mis estancias para hacer más productivas mis visitas; es también un cuaderno de notas en el que describo los encuentros con los narradores, las circunstancias que me llevaron a ellos, mis impresiones de las entrevistas, del lugar en el que se realizaron y de las emociones o sentimientos que surgieron durante ellas; también lo utilizo para elaborar un inventario de temas, personajes o lugares mencionados en las entrevistas, como indicios y pautas para realizar entrevistas posteriores: “Mantener un diario de la experiencia investigativa es una manera útil de rastrear lo que uno va pensando durante las etapas de recolección y análisis de los datos” (Strauss-Corbin, 2002: 18).

2. La fotografía es también un auxiliar en el trabajo de campo. Podemos obtener imágenes del narrador, del espacio en el que se produce el acto narrativo, de los asistentes, de los lugares aludidos en el relato, etc. La fotografía no sólo es una herramienta que sirve para ilustrar, constituye un documento de análisis en sí.

Es necesario recordar que muchas narraciones se generan en función de la geografía del lugar. Algunas de las expresiones culturales (creencias, rituales, mitos) se originan a partir de las condiciones geográficas y ambientales en las que vive un grupo social. No en vano existe una corriente antropológica que estudia la importancia del paisaje en la vida ritual de las distintas comunidades. La utilización de la fotografía constituye una pieza clave del ensamblaje analítico del trabajo de recopilación.

3. Las entrevistas son la técnica más significativa y productiva del investigador en trabajo de campo. Se generan mediante un acto comunicativo en el que se da un flujo constante de información. Es una forma de conversar, no un interrogatorio dado en una relación desigual, sino “un verdadero diálogo donde el

entrevistador es también un participante, aunque hable menos que su interlocutor” (Joutard, 1996: 304).

Sobre la elección de la metodología pertinente para realizar una entrevista, podemos recordar aquí lo que dijera desde 1971 el grupo de trabajo Programa de Historia Oral, del INAH, coordinado por Alicia Olivera y Eugenia Meyer: “La experiencia ha venido a demostrar que no hay normas categóricas para realizar una entrevista, todo depende del sujeto entrevistado, es decir: el método está condicionado por el problema o problemas concretos que se puedan presentar” (Olivera, 1971).

Dependiendo del grado de intervención del investigador-entrevistador durante la charla, una entrevista puede presentarse como un artefacto dirigido, semidirigido o libre. Cuando se aborda a una persona con preguntas elaboradas, se pierde información, en ocasiones la persona termina por intimidarse, su voz pierde vigor y sus gestos desaparecen; pareciera que el entrevistador quisiera más bien reafirmar lo que piensa, manipulando el flujo de información. El extremo contrario, según Joutard, es dejar que el narrador se exprese libremente, interviniendo pocas veces. Algunos aseguran que este tipo de entrevista libre termina por crear una atmósfera confusa en la que el informante tiende a angustiarse. También se dice que la mejor manera de acercarse al entrevistado es la entrevista semidirigida.

Joutard sostiene que se debe establecer una relación empática para obtener información de mayor calidad. Mientras más interés se demuestre y mientras más encuentros se tengan con el entrevistado, la entrevista será mejor. El distanciamiento entre dos personas entorpece la comunicación. Quizás una oportunidad para romper las barreras es la convivencia a la hora de la comida. Conviene recordar aquí lo que Oscar Lewis escribe en *Los hijos de Sánchez*:

Lo que comenzó como un interés profesional en sus vidas se convirtió en amistad cordial y duradera. Llegué a interesarme profundamente en sus problemas y con frecuencia sentí como si tuviera dos familias a quien atender: la familia Sánchez y la mía

propia. He estado centenares de horas con miembros de la familia; he comido en sus casas, he asistido a sus bailes y he convivido con ellos en sus festividades [...]. La familia Sánchez aprendió a confiar en mí. Básicamente fue un momento amistoso el que los llevó a contarme la historia de sus vidas (Lewis, 1982: 28).

El investigador tiene que aprender a confiar en sus interlocutores.

b. Cómo llegar a un narrador

El cómo llegar a una persona que pueda proporcionar información está íntimamente vinculado con el objetivo de nuestro trabajo. Es muy distinto cuando se llega a un lugar por parte de una institución que cuando se hace con recursos propios. Las relaciones que se establecen en una comunidad dependen del tipo de investigación que se realiza, si la estadía en el lugar es corta o larga, si se pretende entrevistar a muchas personas o a pocas y si se viaja solo o acompañado. Si la estadía en un sitio es larga y la comunidad en la que se recopilan los relatos es pequeña, lo mejor es avisar sobre el trabajo de recopilación a las autoridades civiles o eclesiásticas, para que, a su vez, lo comuniquen a la población.

La mejor manera de llegar a nuestros interlocutores es preguntando en la plaza pública: generalmente la comunidad reconoce a los buenos narradores o contadores de historias. Estas personas que poseen una competencia comunicativa más desarrollada son llamados por Mercedes Zavala narradores privilegiados. La competencia comunicativa implica un dominio del léxico, de la expresión corporal, del manejo de la voz, de la tradición (del sistema de valores comunitario y del repertorio de lo que se cuenta) y de los recursos discursivos. Entre los pueblos de la Costa Chica de Guerrero, por ejemplo, se dice que el buen narrador nace con el don, un don asignado por una entidad sobrenatural:

Narrar es un arte. Un arte que requiere sensibilidad, imaginación, disciplina física y mental, y también un don, gracia. Los afromes-

tizos dicen de un buen narrador, poeta y músico: “Es el don que dios le dio” o “es la gracia que tiene”, entendida esta última no como la gracia del bufón, sino de la virtud, de la cualidad que tienen con la palabra para entretener, divertir y enseñar; es decir para construir mundos (Gutiérrez Ávila, 1993: 18).

Sin embargo, todos somos narradores, informantes o entrevistados potenciales, pues el acto de comunicar, de narrar, de contar cosas es una actividad producida por todos de manera colectiva y cotidiana, generada para satisfacer necesidades dentro del grupo social al que pertenecemos. Por tanto, es importante reconocer que existen personas con una competencia narrativa mayor, pero que eso no significa que menospreciemos la información, las narraciones o demás manifestaciones culturales que nos puedan proporcionar otras personas: cada manifestación tiene un sello particular dado por el productor del relato.

c. Formas de fijar una producción oral

El estudio de la literatura oral atraviesa muy distintos campos de conocimiento; la palabra, el empleo de la voz y el movimiento corporal que funcionan como su soporte pueden ser analizados e interpretados desde varios horizontes. Por tal razón, es necesario consignar la recopilación, en la medida que lo permita el productor, en medios audiovisuales. De ahí la importancia de almacenar los materiales de video y audio obtenidos en trabajo de campo, para ponerlos al alcance de los interesados en trabajar con ellos. Debe contemplarse el almacenamiento de los materiales con un etiquetado estandarizado, que posibilite su consulta desde una base de datos. Sin embargo, cada investigador debe utilizar las herramientas que le permitan trabajar mejor. Tanto la grabadora de audio como la de video son indispensables, ambas ofrecen posibilidades distintas. En ocasiones es el informante quien pide que no se grabe en video la conversación, sin embargo, en mi experiencia, la participación de la gente se ve reforzada por el video, pues causa cierto entusiasmo. Posteriormente se debe ofrecer al informante una copia del material grabado.

Los datos del narrador que suelo registrar para cada grabación son: nombre, edad, ocupación, si sabe leer o no, lugar y fecha de la grabación (a veces con hora aproximada) y algunos datos contextuales (quiénes estaban presentes durante la grabación, dónde se llevó a cabo, cómo se llegó al narrador, en que posición se encontraba la cámara respecto del entrevistador y el entrevistado). Algunos de estos datos contextuales pueden arrojar información tanto de la performance de la producción oral.

El acto comunicativo está siempre mediado por el contexto en el que se genera. Si la entrevista se realiza muy tarde o muy temprano puede que el narrador se encuentre indispuesto, con hambre o con sueño, y entonces su participación, a pesar de que haya aceptado la entrevista, puede ser breve, parca, apresurada o monótona; a veces con palabras entrecortadas y frases sin terminar.

El lugar en el que se coloca la videocámara también influye en la producción; según Mark Knapp, si la cámara se coloca muy cerca puede llegar a intimidar al narrador, provocando que el canal de información se interrumpa y se genere una charla forzada; en cambio, si se instala demasiado lejos, el narrador termina por pensar que el entrevistador muestra desinterés por la conversación. La distancia ideal, dice, es de metro y medio.

En la producción oral interviene de manera determinante la presencia de otras personas. Los acompañantes del narrador pueden reforzar la memoria del entrevistado y convertir la plática en un diálogo nutrido que permite la participación de todos los presentes. O bien, pueden ser un obstáculo, cuando reprimen al narrador o lo interrumpen al grado de entorpecer por completo el flujo de información.

El espacio geográfico es decisivo en la entrevista. Si el narrador se siente cómodo en el lugar en el que se encuentra, su conversación será mucho más amena; en cambio, si el lugar le es ajeno, procurará terminar la charla. Philippe Joutard recomienda reunirse con el entrevistado en un lugar que le resulte familiar, que le permita evocar la memoria y reforzarla al mismo tiempo. Cuando el tema de la conversación trata sobre el espacio geográfico en el que se desarrolla la entrevista, el lugar se convierte en una

especie de mapa mnemotécnico, en el que todo puede ser aprehendido por la memoria a través de los sentidos: formas, colores, texturas, aromas.

Este tipo de información puede resultar trascendental para el estudio de la literatura oral. En un corpus de recopilación resulta indispensable hacer un índice de narradores, que contenga esta información precisa.

Aquí un ejemplo de este tipo de ordenación:



Tiene 79 años, es originaria de Ayala, Morelos. Es ama de casa y ha desempeñado diversos cargos administrativos en el municipio. Sabe leer y escribir.

Espejo, Emilia

Datos adicionales

Emilia es hija de Agustina, la hermana menor de Josefa Espejo, viuda de Emiliano Zapata. Fue criada por su tía Josefa desde muy pequeña, a quien ella se refiere como “mi mamá”. Junto con su tía viajó por el interior del país, pues Josefa representó al estado de Morelos en muy diversos eventos. Vive en la casa que pertenecía a la familia Espejo, una casa construida hacia 1909. Tiene hijos y nietos. Es una señora de carácter fuerte y muy “claridosa”, suele

pronunciarse y tomar partido cuando algo no le parece, como le enseñó Josefa Espejo. Le gusta viajar, hablar de política y de la historia de su familia materna. Tiene una afición particular por relatar algunos recuerdos de la Revolución que le platicaba su tía.

Grabación

Las videograbaciones de los relatos de Emilia Espejo se llevaron a cabo el lunes 13 y el martes 14 de julio de 2009, en la sala de su casa, en Villa de Ayala, Morelos. La primera entrevista se realizó por la tarde y tuvo una duración de 19 minutos con 18 segundos. La segunda grabación fue poco después de medio día y tuvo una duración de 1 hora, 36 minutos, 23 segundos.

Datos contextuales y comentarios de la entrevista

Tras mi primera estancia en Morelos, regresé cinco meses después para continuar con el trabajo de campo. Había salido desde las ocho de la mañana del Distrito Federal acompañada por Santiago Cortés; esta vez viajábamos en automóvil, por lo que podía desplazarme más fácilmente de una población a otra. En mi libreta de campo tenía como pendiente ir a Villa de Ayala, pueblo vecino de Anenecuilco. Quería que Santiago conociera al subdirector del Museo Casa Emiliano Zapata, Lucino Luna, y pasamos primero por ahí. Después de una charla con Lucino y de un breve recorrido por Anenecuilco, dispuse que partiéramos a Ayala.

Llegamos a la plaza principal de la Villa, alcancé a ver a dos hombres mayores, que platicaban frente al kiosco. Los saludé y traté de hacerles la plática. Me presenté, les dije que estaba buscando relatos sobre Emiliano Zapata y la Revolución. Uno de ellos se despidió, se dio la vuelta y se fue. El otro hombre, don Manuel, me confesó que era muy malo para relatar cosas, pero que conocía a la persona indicada. Me pidió que lo siguiera. Caminamos dos cuadras sobre la calle lateral del mercado y dimos vuelta hacia la izquierda. Se detuvo frente a la puerta de la casa de la esquina y comenzó a tocar. Una señora abrió. Don Manuel le dijo

que yo estaba buscando historias de la Revolución, que por qué no me contaba lo de su mamá; a Emilia se le iluminaron los ojos y nos pidió que pasáramos. Don Manuel, Santiago y yo tomamos asiento, y Emilia, entre muchos ires y venires, comenzó a explicarnos su parentesco con Zapata. Le pedí que me dejara grabarla. Ella accedió, aclarando que andaba muy “fachosa”, que le hubiera gustado arreglarse un poco más.

Coloqué el tripié frente a Emilia, pero debido a sus constantes desplazamientos, lo tuve que reubicar en varias ocasiones. Es esta la razón por la que ambas grabaciones tienen varios cortes. Después de algunos minutos, el calor se sentía cada vez más fuerte, el sol se estaba metiendo; interrumpí la grabación y le propuse a Emilia que reanudáramos la conversación al día siguiente. Ella aceptó de buena gana, no sin antes darnos un recorrido por su casa y explicarnos que la foto en la que Emiliano sale junto a un puente la tomaron justo ahí, en el patio. Fijamos después del mediodía para nuestro encuentro.

Al día siguiente, Cecilia López Ridaura y Enrique Flores, compañeros de la UNAM, llegaron a Cuautla, para, al igual que Santiago, acompañarme en mi trabajo de campo por un par de días. Fuimos los cuatro a casa de Emilia, ella ya nos estaba esperando. Durante la grabación nos ofreció refresco y nos presentó a su hijo, profesor de escuela.

La cámara fue colocada frente a Emilia, como a dos metros de distancia, por lo que puede apreciarse de cuerpo completo. La charla trató sobre cosas diversas, ella la condujo como quiso, a pesar de las preguntas de sus múltiples interlocutores.

7. Montajes interpretativos

Después del trabajo de campo es necesario sistematizar la información obtenida, elaborar hipótesis, hacer interpretaciones. Una vez que se registra un material, la grabación constituye una fuente primaria de la que pueden emanar diferentes productos. El tratamiento tradicional dado a las grabaciones es su transcripción

y edición, quizás con el fin de estudiar mejor la información obtenida, o por mero “fetichismo escritural”. La otra, poco menos recurrida en el ámbito académico, es la edición del material para realizar un video documental.

En una transcripción se fija y se materializa parcialmente un fenómeno abstracto y efímero: las palabras dichas se transforman en tinta sobre papel. Mucho se ha discutido sobre la forma en la que debe elaborarse una transcripción. Existen varias formas de hacerlo y todas son igualmente criticables.

Para Joutard toda transcripción es una traducción y

toda traducción es en cierto modo una traición. En este caso preciso oscilamos entre dos peligros: apegarse a la expresión del interlocutor en sus mínimos detalles con el riesgo de hacer casi imposible la lectura y desvalorizar su discurso, o reescribir el texto oral con peligro de hacerle perder su especificidad y una parte de la información que le es propia (1986: 333).

Desde las distintas disciplinas se elaboran diferentes transcripciones. En el ámbito literario, la escuela pidaliana, siguiendo el trabajo desarrollado por el estudioso español de la literatura popular y tradicional Menéndez Pidal, se edita completamente la producción oral, eliminando la participación del recopilador y casi todos los indicadores de oralidad; se manipula el léxico, la sintaxis y la estructura de la producción oral para dejar un texto perfectamente “limpio”, que se asemeja mucho más a un texto producido por escrito. Como alguna vez me lo aclaró un investigador que procede con este método en México: se trata de trabajar únicamente con versiones de los textos, por lo que no interesa tanto su ejecución oral; un texto depurado de esta forma permite establecer paralelismos de una manera más sencilla al realizar un análisis filológico.

La escuela norteamericana de folclor, a la que se adscribe el gran recopilador Stanley Robe, considera que en una transcripción es necesario conservar el discurso verbal tal como se produjo. Robe, en sus recopilaciones de narrativa oral, fragmenta las entrevistas y sólo presenta relatos —unidades narrativas autónomas con un

principio y un final—, generalmente omite sus intervenciones como entrevistador, a menos que estas resulten necesarias para que se entienda el relato al momento de ser leído. Él trabaja con motivos, ordena sus materiales por temas y coloca antes de cada relato un breve resumen de la trama. Como parte de la introducción de sus libros, añade un índice de narradores que contiene tanto los datos de cada entrevistado como los datos contextuales de cada grabación.

Los miembros de la escuela de historia oral mexicana tienen un proceder más ambicioso, transcriben las entrevistas completas conservando las participaciones de los interlocutores y no omiten pautas de oralidad. Para esta escuela, permeada por diversas corrientes disciplinarias que estudian fenómenos orales, todo resulta significativo en una entrevista. Archivan sus grabaciones con los datos de los entrevistados, datos contextuales e información sobre la entrevista (temas tratados en la conversación) y materiales adicionales (fotografías y documentos hemerográficos proporcionados por los entrevistados). Esta sistematización y este ordenamiento del material permiten que las entrevistas puedan ser consultadas y revisadas por especialistas de muy diversas disciplinas.

En el ámbito periodístico, a pesar de que las entrevistas se transcriben con sus distintos interlocutores, no se fija la producción oral con todas sus pautas, pues lo que interesa es la difusión del discurso del entrevistado; por lo que, al igual que en la escuela pidaliana, se edita el texto lingüístico para asemejarlo a una producción escrita, regularmente sin marcas de oralidad, excepto cuando estas resultan significativas para el lector. Es el caso, por ejemplo, de las vacilaciones en el discurso de un político cuando se le pregunta por algún tema de desarrollo social.

Así pues, los materiales recopilados en campo pueden presentarse de forma muy distinta; por ejemplo, si el objetivo de la transcripción es filológico y lo que se pretende es trabajar únicamente con versiones escritas, se puede transcribir y editar el material quitando estructuras morfosintácticas que resulten incorrectas de acuerdo con la norma vigente, eliminando balbuceos, expresiones “torpes o de duda” y vacilaciones, y suprimiendo la participación del entrevistador. De esta manera:

Ejemplo 1. *La leyenda del Choco*

Era una pareja que tuvo un niño. Ellos querían que lo bautizara gente rica, no pobre. Le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar. Ya cuando lo llevaban a bautizar, lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo. Iban pasando por un puente y ahí el niño habló. Dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes. Entonces la señora se espantó, y el niño se le fue de los brazos y se aventó al río.

Corrieron para salir del puente, y ahí estaba el río. La señora se había espantado:

“Madrina ya tengo dientes”. ¡Pum!, se aventó al río y se fue. Ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, porque era El Choco.

En cambio, si se pone énfasis en la producción verbal del narrador, se puede transcribir lo dicho por el informante colocando las expresiones orales subjetivas entre corchetes, pero suprimiendo la participación del entrevistador. De esta manera:

Ejemplo 2. *La leyenda del Choco*

Que era una pareja que nació ese niño, pero que ellos querían que lo bautizara una gente rica, no pobre [bueno yo así nos contaron la leyenda del Choco]. Y que por fin hasta que le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar. [Pues sí es más largo, ¿no?, pero yo le voy a contar más]. Y que ya cuando lo llevaban a bautizar [ya ve que era de un pueblo a otro, ¿no?], que lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo. Y que iban pasando por un puente y que ahí el niño habló, que le dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes.

Y que entonces la señora se espantó, y que el niño se le fue de los brazos y se aventó al río. Corrieron pa salir del puente, y ahí estaba el río. Ajá, y que la señora se espantó:

—Madrina, ya tengo dientes.

¡Pum!, se avienta al río y se fue. Y ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, que porque era El Choco.

Si lo que pretende el investigador es trabajar con el acto comunicativo, entonces se puede proponer una transcripción que incluya no sólo lo dicho por el informante, sino la conversación entre los interlocutores. Transcribir todo lo que se escucha, de la manera más fiel posible, conservando incluso las preguntas o participaciones del entrevistador.

Ejemplo 3. La leyenda del Choco o “esos ya fueron cuentitos”

DIEGA: Y no, y ora una, una leyenda bien chistosa, ¿verdad?, pero eso ya fueron, este, cuentos, que dicen que... ¿No le platicaron que dicen que era un niño que tenía una pareja?

BERENICE: Sí, pero no, no me lo platicaron bien...

DIEGA: Que era una pareja que nació ese niño, pero que ellos querían que lo bautizara una gente rica, no pobre (bueno yo así nos contaron la leyenda del Choco). Y que, este, por fin hasta que le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar [*mjm*]. Pues sí es más largo, ¿no?, pero yo le voy a contar más... Y que ya cuando lo llevaban a bautizar, ya ve que era de un pueblo a otro, ¿no?, que, este, lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo o... y que iban pasando por un puente [*mjm*] y que ahí el niño habló, que le dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes [risas].

Y que entonces la señora se espantó, y que el niño se le fue de los brazos y se aventó al río. Corrieron pa salir del puente, y ahí estaba el río [*ajá*]. Ajá, y que la señora se espantó:

—Madrina, ya tengo dientes.

¡Pum!, se avienta al río [*ajá*]. Y se fue. Y ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, que porque era El Choco.

BERENICE: Ya, ya [risas].

DIEGA: Pero eso ya fueron cuentitos que le contaron a uno, ¿no? [*ajá*]. Porque pues antes no había televisión, no había radio. Pues los tíos o la hermana mayor se ponían a platicarle cuentos... que La Llorona, que El Choco...

También puede desarrollarse una forma de transcripción que incluya el registro de otros soportes de la literatura oral (memoria, cuerpo, manejo de la voz). El hilo conductor en una conversación,

en una entrevista, no son tanto las preguntas del entrevistador, sino los recuerdos que resultan significativos para la persona entrevistada. Estos recuerdos se articulan en un discurso como cadenas de producción que se suceden a partir de una palabra clave, un detonante de la memoria, que funciona como tema-eje en la conversación. Para intentar una transcripción en la que se pudieran observar los elementos aludidos, se presenta aquí como ejemplo un montaje que se organizó en tres columnas. En la columna del lado izquierdo se anotó el tiempo y los movimientos del cuerpo, en la central elementos de la memoria y la producción lingüística, en la de la derecha cuestiones de paralenguaje, es decir, cualidades de la voz y caracterizadores vocales, como la risa.

En la columna izquierda, el tiempo se refleja como un marcador que indica el momento de la grabación en la que durante la conversación se comienza a referir un tema particular. Ese marcador de tiempo indica en qué momento de la grabación comienza y termina un relato-recuerdo. En la columna central, mucho más ancha que las laterales, se plasma el discurso lingüístico, las palabras dichas durante una conversación con Anastasio Zúñiga, los relatos recuerdo; se trata de poner énfasis en el papel de la memoria en la producción oral, así que se optó por tratar de graficar este comportamiento asignando títulos y subtítulos con una tipografía particular a los distintos relatos-recuerdo que aparecen en boca de Anastasio. De esta manera, los relatos-recuerdo principales, de los que derivan otros, aparecen con un título en letras redondas, negritas y en tamaño mayor. Los títulos de los relatos recuerdo subordinados a uno principal, o bien, aquellos derivados de una misma cadena de asociación, un mismo tema, se escriben con letra cursiva, en negritas. Por último, los relatos-recuerdo derivados a su vez de uno subordinado, es decir, aquellos que pertenecen a un tercer esfuerzo de la memoria,⁷ se escriben también con letra cursiva, en negritas, pero se deja una sangría para diferenciarlos.

⁷ Se trata de un esfuerzo casi inconsciente, que no es una digresión, porque el narrador no se sale del tema-eje, no hay una ruptura del hilo del discurso. Tampoco se trata de una asociación libre, el narrador, sin percibirlo, sabe adónde va, y encuentra el camino para regresar al punto de partida de la conversación.

Ejemplo 4. Anastasio Zúñiga

<p>00:00:00</p> <p>♣ Extiende el brazo hacia adelante y la mano la dirige hacia la derecha como imitando la traza del camino, repite lo que dice con sus movimientos.</p> <p>◆ Eleva el codo y lleva el brazo levemente hacia atrás, reafirmando su dicho.</p> <p>▲ Lleva el brazo con el codo doblado hacia adelante y el puño cerrado dos veces, en "el que" y en "que firme", acentúa lo que dice.</p> <p>◆ Inicia con la mano derecha un papel y pasa la mano izquierda sobre la derecha haciendo como si escribiera sobre ella, repite lo que dice.</p> <p>♥ Extiende el brazo, como imitando el asta de la bandera.</p>	<p><i>Primer segmento</i></p> <p>1. El Plan de Ayala</p> <p>BERENICE: Ahora sí, don Anastasio, plátiqueme de la Revolución.</p> <p>ANASTASIO: Mire, cuando, cuando estalló la Revolución, ya Madero se había levantado en el norte [ajá]. Y Madero le hablaba a Zapata, que se, que levantara la gente aquí en el sur. Pero Zapata no quería, y ya cuando, este, se levantan... ya Zapata se decidió, entonces mandaron a... Porque ellos se juearon de malas: Zapata, Juan Sánchez, este, Otilio Montaña, Mendoza, se juearon de malas, porque ya los quería agarrar el gobierno, ya se había dado cuenta [mjm]. Y se juearon de malas al estado de Puebla, allá a Ayoxustla [mjm], de, de este, de Chautla, allí entra el carril, el camino para acá, para Ayoxustla.♣♥ Por eso allá firmaron el Plan.</p> <p>Entonces, este, Pablo Torres Burgos se jue a hablar con Madero [mjm], y habló con él en San Diego, California [mjm]. Pero allá le dijo, ya le dijo Madero, que le dijera a Zapata que se rindiera, que le iban a dar una hacienda, o un cargo de, de jefe de operaciones. Y ya, ya trajo la mala noticia y, entonces, ya los jue a jallar ahí, ya se habían ido de malas [mjm], ya estaban allá en, en Ayoxustla [mjm]. Y ya trajo la mala impresión, y al, y al... que ya este Madero, Madero se estaba rindiendo. Y entonces le dijo a Zapata y, entons, pus dicen que soy grosero, pero pus eso dijo Zapata. Entonces Zapata dijo:</p> <p>—Chingue a su madre Madero.♣ El que, el que quiera morirse que firme.▲*</p> <p>Ya tenían la, el Plan [mjm].♣ Y firmaron. Pusieron la bandera y se anduvieron pasando todos debajo, jurando bandera,♥ ahí juraron bandera. Pero Zapata no era jefe [mjm], era como cualquiera.</p>	<p>♥ Sonríe tímidamente</p> <p>* Para imitar a Zapata cambia el tono de su voz, lo hace más grave, su ritmo es más rápido, su volumen más alto, su voz más fuerte.</p>
---	---	--

En las primeras transcripciones que hice en mi carrera académica respeté lo dicho por los narradores, pero eliminé mi participación. Opté por no quitar las expresiones que hacían parecer, a decir de algunos, torpe al narrador. Fue algo meramente intuitivo. Después de algunos años, considero que esto fue un acierto. Expresiones como el “mmm”, el “eh...”, “este”, “dice”, “entonces”, tienen un significado y forman parte de la estructura narrativa oral. En el entramado del discurso oral todo aporta significado: las faltas de coordinación, de concordancia entre género o número, las expresiones no acabadas constituyen parte del funcionamiento de la memoria de una persona, indicios de bilingüismo, pautas rítmicas, influencias del contexto, etcétera.

Las producciones orales tienen una musicalidad dada por el ritmo de la voz del entrevistado, pero reforzada y promovida por el entrevistador. Los “mjm” aprobatorios del interlocutor, tan frecuentemente borrados de las transcripciones, juegan un doble papel: forman parte del discurso y tienen una función particular

—función fática, pues indican en los términos del análisis discursivo que existe interacción entre los interlocutores, que se escucha lo que se dice—, pero también son unidades rítmicas del acto comunicativo, que siguen la pauta establecida por el narrador:

El trabajo de Dittman y sus colaboradores representa otro punto de vista en el objetivo de comprender las interrelaciones entre habla y movimientos corporales [...]. Este autor asegura que los movimientos tienden a integrarse rápidamente en una unidad codificada o según determinadas pausas de habla. También proporciona nuevas pruebas de sincronía interaccional. Las reacciones de los oyentes en forma de vocalizaciones (tales como “mhmm”, “ya lo veo” y otros comentarios), cabezadas y movimientos de manos y pies tienden a producirse al final de unidades rítmicas del discurso del hablante, esto es, como pausas dentro de cláusulas fonémicas, pero principalmente en las articulaciones entre estas cláusulas (Knapp, 2009: 183).

Se deben evaluar las distintas posibilidades que ofrecen los modos de transcripción. La transcripción, y sobre todo la edición del material, son montajes, formas creativas de ordenar el material, que obedecen siempre al interés del investigador. Estas formas de presentación constituyen un análisis en sí. El tipo de transcripción de un material debe reflejar un objetivo. Si lo que interesa es editar una recopilación de relatos, quizás lo que convenga es fragmentar la grabación y presentar las secuencias narrativas que posean un inicio y un final. El orden en el que aparezcan estas secuencias forma parte del montaje. En cambio, si lo que se quiere es trabajar con la performance o con la oralidad, quizás lo que convenga sea hacer hincapié en el acto comunica-

tivo, respetando los silencios y las expresiones de vacilación del entrevistado.⁸

Cualquier forma de transcripción es una manera de interpretar la entrevista; lo que grabamos en trabajo de campo, en una transcripción, se transforma en algo distinto, la información obtenida se filtra para acercarse a un objetivo. En el caso de la fragmentación del texto, se altera incluso el orden de producción, y muy difícilmente podemos hablar del proceso mnemónico que implica un acto comunicativo. Adentrarse en el mundo de la oralidad es tratar de integrar el análisis de todos los recursos empleados en la producción de un acto narrativo. No es necesario agotar el análisis de los elementos verbales y no verbales presentes en una producción, pero sí considerarlos para poder elaborar modelos de interpretación más cercanos a la realidad.

Por último, es necesario tomar en cuenta que cuando hacemos cualquier trabajo de investigación tendemos a dejar de lado nuestra historia personal, solemos olvidar que nuestras decisiones están acotadas por experiencias propias. Todo acto, sin embargo, está mediado por una forma particular de pensar, de sentir, de creer. Elegimos temas de investigación porque nos resultan significativos. Nuestro trabajo intelectual es el resultado de la información externa que filtramos a la luz de lo que somos. Para tratar de ser objetivos en todo proyecto de investigación, es necesario hacer conscientes los intereses propios. Conocer qué es lo que nos agrada y desagrada puede arrojar información de dimensiones más justas sobre lo que se produce. A partir de una evaluación personal se pueden crear modelos de análisis que permitan interpretar mejor nuestro objeto de estudio. Para Phillippe Joutard, una de las cualidades del investigador (Joutard escribe “historia-

⁸ “Cuando el objetivo prioritario es recoger información auténtica sobre una técnica, condiciones de vida, horarios de trabajo, la transcripción puede alejarse del lenguaje oral y descuidar el otro discurso, el de los silencios, las vacilaciones, las risas o las repeticiones. Si, por lo contrario, uno se inclina por reproducir el ambiente, la atmósfera, la proximidad con el tono oral debe ser buscada, sin por ello poner en el mismo nivel los vicios de la palabra y el discurso esencial” (Joutard, 1986: 334).

dor”) debe de ser la simpatía por el tema que se trabaja, incluso sugiere que “es mejor abandonar una investigación que no se siente y que se hace por deber” (1986: 305).

Bibliografía citada

- DÍAZ TEPEPA, María Guadalupe, 2001. *Técnica y tradición: etnografía de la escuela rural mexicana y de su contexto familiar y comunitario*. México: El Colegio de Puebla / Plaza y Valdés.
- GEERTZ, Clifford, 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Héctor, 1994. *La conjura de los negros: cuentos de la tradición oral afro-mestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- HALBAWCHS, Maurice, 2004 [1994]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos / Universidad de Concepción / Universidad Central de Venezuela.
- JOUTARD, Phillipe, 1996. *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KNAPP, Mark L., 2009 [1982]. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México: Paidós.
- LÉVI STRAUSS, Claude. 1987. *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- LEWIS, Oscar, 1982. *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*. México: Grijalbo.
- MAUSS, Marcel, 1971. *Introducción a la etnografía*. Madrid: Istmo.
- NILES D., John. 1999. *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- OLIVERA BONFIL, Alicia y Eugenia MEYER, 1971. “La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas”. *Historia Mexicana* XXI: 82.
- _____, 1996. “Treinta años de historia oral en México. Revisión, aportes y tendencias”. En *Historia y testimonios orales*, Cuauhtémoc Velasco Ávila (coord.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- PEDROSA, José Manuel, Elías RUBIO MARCOS y César Javier PALACIOS, 2001. *Héroes, santos, moros y brujas. Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos. Poética, comparatismo y etnotextos*. Burgos: Tentenublo.
- STRAUSS, Anselm y Juliet CORBIN, 2002. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Universidad de Antioquía.
- TODOROV, Tzvetan, 2007 [1989]. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- ZUMTHOR, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Trad. María Concepción García Lomas. Madrid: Taurus.