

El archivo fonográfico como fuente documental

JOAQUÍN DÍAZ

En la década de los años setenta del pasado siglo, algunas personas e instituciones de la Comunidad de Castilla y León, en España, constatamos la necesidad de crear un Centro abierto en el cual los jóvenes pudieran tener acceso a las fuentes de conocimiento de la cultura tradicional que, en aquella época, o estaba reducida a un simple espectáculo o tenía un carácter erudito y excluyente. La tarea presentaba una triple actividad: conseguir que la gente madura —a la que ya se había comenzado a entrevistar desde los años sesenta— volviera a sentir una emoción particular al escuchar, interpretar o poner en práctica alguna de las muchas formas de expresión que componían el acervo tradicional y que, por una desafortunada serie de circunstancias, estaban desprestigiadas. Ofrecer a la juventud, que había perdido en esa insensata ruptura con el pasado, la posibilidad de conocer su historia e identificarse con ella, información suficiente para que pudiese situarse ante una alternativa razonable y compatible: cultura tradicional-cultura actual. Y por último, conseguir que la nueva generación de estudiosos no estuviese de espaldas a la realidad social y cultural. Hacía falta, pues, un Centro vivo, atento a las demandas de la sociedad, pero capaz también de crear nuevas ofertas o denunciar carencias esenciales.

La Diputación de Valladolid acordó en una sesión plenaria de marzo de 1985 la creación de un Centro de divulgación, documentación y estudio, que sirviera para satisfacer y amplificar el interés ya existente por todos los temas referentes al patrimonio tradicional. La institución acordó, asimismo, que me encargara de la dirección de ese Centro, a cambio de lo cual yo cedería indefinidamente mis colecciones de etnografía, fonoteca y biblioteca para que tuviesen un aprovechamiento público. Cuatro años más tarde, la Diputación acordó instalar definitivamente el Centro en una casona de su propiedad enclavada en la villa de Uruëña,

conjunto histórico-artístico y uno de los pueblos más hermosos de la provincia de Valladolid.

La propia experiencia y un trabajo serio y riguroso han hecho de este Centro, que fue convertido en Fundación a poco de su creación, un lugar de encuentro no sólo de investigadores españoles y extranjeros de contrastado prestigio en el campo de la etnografía, la antropología, la filología y la musicología interesados en conocer y estudiar nuestra cultura, sino también de aficionados y visitantes en general, que han mostrado su atención por las colecciones expuestas y los fondos conservados en la Fundación.

Entre esos fondos, destaca por derecho propio el archivo fonográfico, compuesto por más de quince mil soportes de diferente procedencia cuyo desglose, para los soportes de audio, podría ser el siguiente:

- Una colección de algo más de mil discos de ebonita de 78 revoluciones, de diferente contenido y procedencia, entre los que se encuentran muchas grabaciones de música popular realizadas en los años 20 del siglo pasado fundamentalmente con fines comerciales.
- Una colección de cintas de carrete abierto realizadas en las provincias de Salamanca, Zamora, Valladolid y Palencia en los años 50, 60 y 70 en un magnetófono Telefunken, en un Akai de válvulas y en un Uher Report monoaural.
- Una colección de más de 1 500 casetes grabados principalmente en las nueve provincias de Castilla y León (Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid y Zamora) y en diferentes lugares de la península (España y Portugal) con entrevistas a especialistas en la tradición oral y material en sus diferentes vertientes (cuentística, romancero, cancionero, artesanía, etcétera).
- Una colección de más de dos mil discos microsurco de larga duración con música tradicional de diferentes países del mundo grabada principalmente con fines comerciales, aunque hay muchas muestras de contenido documental realizadas como trabajo de campo. Una colección de 9 000 microsurcos de corta duración (*extended play* y *singles*) con grabaciones populares de los años 60 y 70.

Estas grabaciones —principalmente aquellas realizadas sobre el terreno con entrevistas a especialistas en arte verbal, gestual y material— constituyen unos documentos valiosísimos e irrepetibles. Hoy día parece que hay una tendencia clara a hacer uso de la cultura patrimonial verbalizada y tradicionalizada para complementar el estudio de la historia, para ayudarse en los trabajos de sociología o antropología y para sustentar teorías lingüísticas o filológicas. Se ha encontrado, al hacer uso de las versiones facsimilares grabadas directamente de la boca de los especialistas y almacenadas en diferentes soportes más o menos duraderos, la posibilidad de convertir ese material, aparentemente inerte, en fuente de estudio y comparación, de ahí la importancia que se da actualmente a la recuperación de grabaciones históricas.

En nuestro Archivo, por ejemplo, en lo que respecta a ese material registrado en trabajo de campo, hay tres épocas claramente diferenciadas, con tres tendencias diversas que hacen variar las posibilidades de estudio del material que contienen al haber sido recogido con diferentes criterios. La primera, correspondiente a la década de los años treinta del siglo pasado, estaría representada por las grabaciones de Kurt Schindler. Hacia 1928 llega a España por primera vez este berlinés afincado en los Estados Unidos. Aunque su intención primera fuera la de huir del exceso de trabajo, poco a poco fue tomando el pulso a la vida rural de nuestro país, y en particular a la castellana, y permaneció en la península durante tres años (del 28 al 31) y posteriormente (32-33) otro más. Aunque ya se habían grabado anteriormente por distintos métodos canciones y melodías populares —sobre todo con fines comerciales—, es Schindler quien primero fija un considerable número de documentos sonoros (más de cuatrocientos) con fines académicos, gracias a un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company. De esos documentos se suponía hasta ahora que había dos colecciones: una, conservada por el Hispanic Institute y depositada en la Universidad de Columbia, y otra depositada en el Archivo de la Palabra y actualmente en la Residencia de Estudiantes, en Madrid. A estas dos hay que añadir una nueva, aparecida en Guadalajara, España, y conservada por un nieto del alcalde de Santorcaz para el que Schindler hizo una copia en agradecimiento a su ayuda por facilitarle contactos en la zona. Federico de Onís, amigo y acompañante del músico berlinés en sus andanzas por Soria, prologaría

finalmente todo este trabajo cuando fue publicado póstumamente por el Hispanic Institute de Nueva York en 1941, bajo el título *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.

En Schindler observamos la tremenda admiración por la obra popular, que él califica como de alta calidad. Aunque se preocupa de anotar los lugares en que graba sus discos e incluso el nombre de las personas que los interpretan, se manifiesta en él aquella tendencia que caracterizó el nacionalismo musical, en que lo importante eran las obras y lo identificable de las mismas, pero no tanto el mérito o la identidad de quienes las creaban.

La segunda época estaría representada por Luis Cortés Vázquez, de quien tenemos grabaciones realizadas en Zamora y Salamanca en la década de los cincuenta del siglo pasado en un magnetófono Telefunken, grabaciones que nos han sido cedidas por la viuda de Cortés, Paulette Gabaudan. Muchos investigadores han descrito con admiración y sorpresa el instante en que percibieron, por encima de las personas a las que estaban entrevistando o de las expresiones que estaban recogiendo, la elegancia de la sabiduría tradicional; ese aroma antiguo, ese exquisito trazo que nimba las formas y el contenido de aquello que se han encargado de trabajar y pulir tantas generaciones. Ese instante al que me refiero suele llegar en forma de rayo que descabalga y convierte a la persona, como dicen que le sucedió a san Pablo camino de Damasco. El investigador va distraído, absorto incluso en los propios pensamientos, y una sensación desconocida se cruza como una exhalación obligándole a reflexionar o, lo que es lo mismo, a doblar, retorcer o hacer añicos su rígida concepción de las cosas. Menéndez Pidal descubre ese paraninfo en el Burgo de Osma en forma de una lavandera cantora de romances y otros lo perciben como una curiosidad irrefrenable que les conduce casi obsesivamente a una tierra prometida o a un oasis maravilloso. Cortés Vázquez encuentra ese oasis en una refrescante y novedosa *poiesis*, inédita e inusual en los libros de texto.

Ese arte de expresar lo más hondo de la vida humana por medio del lenguaje lo descubre Luis Cortés precisamente en personajes que ni siquiera conocen los signos de ese lenguaje. Las anotaciones de campo, en las que, junto al nombre del informante aparece la palabra "analfabeto", manifiestan a las claras la admiración del recopilador hacia un individuo

capaz de transmitir formas elevadísimas de expresión, pero incapaz al mismo tiempo de trazar una vocal o una consonante. En ese descubrimiento de un mundo poético o artístico escrito o dibujado en el aire está, a mi juicio, el asombro y la fascinación de Cortés hacia el repertorio oral de tipo tradicional. Ese “indefinible encanto que halaga y suspende el ánimo” – según describió alguien la poesía, y en particular la popular – le relaciona con su genoma cultural al tiempo que le abre la puerta de un palacio fantástico jamás descrito en los tratados teóricos ni explicado en los medios académicos. La transformación que se va operando poco a poco en el investigador se vislumbra diacrónicamente en su obra. A la región de Sanabria, por ejemplo, le llevan – siguiendo los pasos de Fritz Krüger – cuestiones de toponimia menor que luego tendrán una aplicación científica; pero su entusiasmo por el lugar y sobre todo por sus habitantes supera con mucho la satisfacción proporcionada por el material recogido. Cortés comienza a demostrar su admiración por los especialistas en la tradición escribiendo sus nombres: el tío Caetano, el tío Lila, la tía María, la hija de Teresa *la Loca*... Cuando recorre la ribera salmantina del Duero, le sucede lo mismo: habla de “mi magnífica informanta Magdalena Frutos” o, refiriéndose a las palabras de otra, la tía Encarnación Patricia, subraya “hasta aquí las palabras de mi informanta, a las que no creo tener nada que añadir”. Admiración abierta y sincera hacia unos personajes en los que reconoce a los sacerdotes de la vida y de un tipo especial de conocimiento. Luis Cortés valora muy altamente esa sabiduría no escrita, y no sólo porque le ayuda a estudiar mejor las palabras y las cosas sujetándolas a un método o a una normativa, sino porque averigua muy pronto quién es el verdadero responsable del objeto de su trabajo y descubre, al conocerle, las claves o las pautas de su actuación. Tal actuación, además, está más cerca del Cortés humanista que del científico. Es ese humanismo, más cercano a Sócrates que a Protágoras, el que le inclina a considerar la naturaleza humana como punto de partida de las ideas universales y como base esencial para legitimar la ciencia. Esta acotación – quede bien claro – no cuestiona la dedicación académica de Luis Cortés, sino que la enriquece al subrayar también su inclinación artística y desvelar la importancia que pudo tener en su vocabulario personal el acto creativo – acto de escasa índole científica – como motor del ser humano y de sus más altos sueños.

Interesa señalar que de los géneros que grabó Cortés —refranes, cuentos, leyendas y romances— prácticamente todos estaban sujetos a la variación o variaciones que se presuponen para las producciones populares. Son géneros en los que es frecuente el fragmentarismo, la alteración, la sustitución de fórmulas, etc. Yo creo que estos géneros le cautivaron a Luis Cortés precisamente por todo eso: sobre un sustrato lingüístico, coherente en sus fórmulas, se elevaba un edificio imaginativo, cambiante, susceptible de ser construido una y otra vez utilizando los mismos materiales. Y los artífices de esa construcción, los alarifes ante cuyo trabajo había que descubrirse porque ofrecía una y otra vez una perfecta armazón, se mostraban al investigador además con nombres y apellidos; seres humanos en quienes el analfabetismo, lejos de ser una rémora vergonzante, era tan solo un periplo no realizado. Esas personas subyugaron a Cortés, como luego nos han seducido a tantos otros, por su naturalidad, claro está, pero también por su facilidad para crear cestos originales con los mimbres que todos tenemos al alcance de la mano. Probablemente el investigador quiso sacar a todos esos personajes del anonimato y presentarlos ante sus lectores o estudiantes, convencido de que en ellos residía el secreto de la tradición. Frente a la admiración distante de Schindler, la admiración cercana de Cortés. Aún quedaba, sin embargo, hacer hablar a esos personajes.

Y esa es la época que comienza a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Las grabaciones que conservamos a partir de ese momento permiten a las personas entrevistadas opinar acerca de lo que se les pregunta y entretejer las joyas, conservadas en forma de expresiones más o menos fijas, con datos acerca de su creación, su aprendizaje, su memorización, su interpretación y su puesta en escena. No fue sencillo convencer a quienes hacían trabajo de campo en las últimas décadas del siglo xx de la necesidad de realizar grabaciones integrales de las conversaciones. La excusa para no hacerlo era, en ocasiones, una pretendida economía (el excesivo precio de las cintas); en otras, el poco tiempo de que se disponía para estar en el lugar de la grabación y en otras más, abierta y finalmente, el escaso interés por lo que pudiesen decir quienes acababan de cantar un romance de cuatrocientos años de antigüedad, como si ese “producto” estuviese aislado de su vida o de su identidad. Lo oportuno de esas conversaciones, sin embargo, se ha ido comprobando después,

a la hora de estudiar las características de los creadores e intérpretes y la tremenda incidencia de su carácter y de su preparación en el resultado final de la transmisión. Pero ese es otro cantar...

Vayamos ahora al almacenaje de ese material obtenido en el trabajo de campo. En primer lugar habría que hablar de lo que se llaman los soportes, es decir los medios físicos en que se registran las conversaciones. Durante todo el siglo xx se suceden nuevas patentes que vienen a sustituirse unas a otras. Al fonógrafo sustituye el gramófono y a los discos de ebonita, los microsurcos de vinilo. A todos estos los destierra con la eficacia de un mercado dirigido y exigente el disco compacto, apoyado en el mundo de la informática. En cuanto a las grabaciones, de los registros en estaño y cera se pasa al zinc en los soportes de lectura mecánica y al plástico en los de lectura láser. En lo que respecta al tiempo de conservación, por ahora ganan la partida los rodillos de ebonita fabricados por Edison, que son los que se han mantenido más tiempo. De los CD actuales sólo sabemos que su eficacia es inversamente proporcional a su popularidad, es decir, a sistemas profesionales corresponde una más alta fiabilidad y a los sistemas llamados domésticos, numerosos fallos.

Dada la cualidad de bien fungible de los soportes en que se registraron los materiales de que estamos hablando, sin embargo, es absolutamente necesario hacer copias actualizadas de ellos. El camino que hemos seguido en nuestro Archivo, por ejemplo, es el siguiente:

- 1) De entrada se conservan, con el mayor grado de garantía, los soportes originales. Ya he mencionado que tenemos cintas magnetofónicas grabadas en carrete abierto perfectamente conservadas con más de cincuenta años de antigüedad.
- 2) Se inicia un copiado a soporte digital de los registros analógicos. Ese copiado se hace al disco duro de un ordenador con un programa cualquiera de registro; nosotros utilizamos uno denominado *Cool Edit Pro*. Para ese trasvase conviene contar con el aparato grabador en que se realizó el registro, habida cuenta de la facilidad con que variaban los cabezales de un magnetófono.
- 3) A partir de ahí se hacen dos copias en CD con un programa que permite normalizar y ecualizar las grabaciones. Para ese paso usamos un programa llamado *Music Cleaning Lab*, que permite visualizar

en pantalla de un monitor lo grabado y separar por cortes los materiales que nos interesan. En cada CD caben hasta 99 cortes, y en el trasvase se puede normalizar y ecualizar otra vez.

- 4) A la grabación que hemos convertido en una carpeta adjuntamos la información que hemos realizado previamente de dicha grabación y que ha sido almacenada en una base de datos. En esa información aparecerán los datos acerca del informante, recopilador, tipo de encuesta, fecha, etc. Nosotros utilizamos la base de datos *Knosys*.

Un archivo sonoro requiere hoy muchos más requisitos que hace unos años. Hay que contar con que, además de los registros que llegan al archivo por diferentes conductos (donaciones, depósitos, trabajo de campo del propio equipo, grabaciones históricas, etc.), hay que garantizar el uso adecuado de esos materiales, para lo cual el archivo debe establecer unos formularios en los que se clarifique bien el derecho de los encuestados, el trabajo del encuestador y la responsabilidad del propio archivo en la custodia y posterior utilización de los fondos. Todos estos aspectos están siendo estudiados por la UNESCO para ser propuestos a los gobiernos que estén decididos a proteger el patrimonio inmateria. Me asusta, sin embargo, que la propia definición de ese patrimonio intangible no incluya la palabra “mentalidad”, que sería la que mejor definiría las estructuras del intelecto sobre las que el individuo basa la creación de las expresiones de estilo tradicional. Esa mentalidad sería el soporte imprescindible y primario para la creación, y a ella se incorporarían posteriormente las formas de expresión y, finalmente, la puesta en escena o materialización de esas formas.¹

*

¹ El archivo puede consultarse a través de la web de la Fundación: www.funjdiaz.net

DÍAZ, Joaquín. El archivo fonográfico como fuente documental. *Revista de Literaturas Populares* V-1 (2005): 128-136.

Resumen. Una de las principales tareas para la preservación de los materiales de la tradición oral recogidos en campo es su almacenamiento y organización en un archivo fonográfico que esté abierto al público en general. Un ejemplo de ello es el vasto archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz que tiene quince mil soportes. Asimismo, es necesario comprender que los materiales obtenidos dependen de los criterios usados para recogerlos.

Abstract. *In order to be able to preserve materials of oral tradition gathered in field-work, it is essential to store and organize them in a phonographic archive opened to the general public. A case in point is the vast phonographic file of the Joaquín Díaz Foundation, which holds 15 000 supports. To understand the criteria used to gather the materials is important because the materials themselves depend upon those criteria.*