

John Miles Foley, *In memoriam*

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
ENES, UNAM Morelia

Conocí a John Miles Foley en el último viaje que hizo a México en septiembre de 2010. Había leído y estudiado muchos de sus textos, y sus ideas constituían uno de los ejes teóricos principales de mi proyecto de investigación, por lo que esperaba con ansias su visita y me había ofrecido para recibirlo en el aeropuerto. El vuelo llegó con más de ocho horas de retraso, así que la espera me permitió imaginar todo tipo de personalidades para el reconocido profesor de la Universidad de Missouri, discípulo de Albert Lord. Ninguno de mis supuestos resultó acertado: cerca de las dos de la madrugada me encontré con un hombre amable y sencillo que me daba una extraña sensación de confianza. Hablamos de la familia y del transporte público, mientras recorríamos las calles vacías del Distrito Federal para llegar a su hotel en el sur de la ciudad. Esa semana, por las mañanas, John dio un curso extraordinario en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. En las tardes nos íbamos a comer y a conversar, sincera y sencillamente. El fin de semana, John, Berenice Granados y yo hicimos una visita inolvidable por varios sitios de la ciudad: paseamos por el centro histórico, recorrimos algunas salas del Museo de Antropología e Historia. John veía todo con ojos asombrados, caminaba con nosotros en medio de las multitudes y nos hablaba de sus viajes y de su interés por la arqueología.

Casi un año después de su viaje a México, comencé a trabajar en la traducción de uno de sus libros: *How to Read an Oral Poem*. Produje un primer borrador de los dos capítulos iniciales y lo contacté para pedirle su opinión. Se mostró interesado y compla-

cido, e incluso me puso en contacto con su editora para hablar sobre las condiciones legales de la publicación. Por circunstancias diversas, académicas y personales, el proyecto de la traducción no avanzó al ritmo que estaba planeado, y el ánimo para completarlo vino a ser interrumpido bruscamente por la muerte de John, el 3 de mayo de 2012.

Estas páginas tienen varios propósitos. En primer lugar, quieren ser un sencillo homenaje para John. También tienen la intención de poner énfasis sobre un importante aspecto de su trabajo que debe continuarse, tanto en sentido teórico como a nivel práctico: la relación entre la tradición oral y las tecnologías electrónicas de comunicación en red. Ocuparé, pues, unas breves líneas para dar noticia de cómo Foley abordó este tema a lo largo de su trayectoria académica e incluiré después la traducción del capítulo final de *How to Read an Oral Poem*, en donde trata ese mismo asunto. Por último, estas páginas tienen el propósito de expiar la culpa de no haber logrado terminar el trabajo a tiempo: la inesperada ausencia de John dejó a esta traducción en proceso sin su mejor crítico.

El trabajo de Foley cambió en muchos aspectos el panorama de los estudios sobre tradición oral y artes verbales. Por un lado, a él le debemos las revisiones y las sistematizaciones más profundas y concienzudas de la teoría oral-formulaica y de sus metodologías. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography* (1985) y *The Theory of Oral Composition: History and Methodology* (1988) son ejemplos tempranos de ese aspecto de su trabajo. Por otro lado, en su bibliografía podemos identificar una serie de estudios dedicados al análisis literario comparativo de la tradición clásica, la tradición inglesa medieval y la épica yugoslava actual, sus áreas de especialización. La serie conformada por los libros *Traditional Oral Epic* (1990), *Immanent Art* (1991) y *The Singer of Tales in Performance* (1995) es especialmente interesante porque explora, con base en esas tres tradiciones, las conexiones entre lo oral formulaico, las teorías del *performance* y las corrientes etnopoéticas. Además, John Miles Foley siempre se preocupó por reunir las experiencias y los recursos disponibles para la enseñanza de los marcos teórico-metodológicos pertinentes para el

estudio de la tradición oral y las artes verbales. Prueba de ello es su edición del volumen de 1998, titulado *Teaching Oral Traditions* y, sobre todo, su imprescindible *How to Read an Oral Poem* (2002).

A pesar de la importancia y la trascendencia de estos estudios, me parece que hay otra línea de investigación que atraviesa toda la obra de Foley, que le da cohesión y que conforma tal vez su aspecto más innovador y de mayor impacto. A pesar de estar detrás de mucha de su producción, curiosamente, esta línea es también una de las facetas menos comentadas de su trabajo. Para abordarla habría que empezar por decir que los estudios literarios de Foley siempre estuvieron enmarcados por un interés en la comunicación humana en general, es decir, por todo tipo de tecnologías de la palabra y por todo tipo de formas de transmisión de la información. Esto lo llevó a acercarse, desde el inicio de su carrera académica, a las nuevas tecnologías electrónicas y a pensar en las posibilidades que estas ofrecían para el estudio de sus materias de especialidad. Un primer artículo de 1978, "A Computer Analysis of Metrical Patterns in *Beowulf*", mostraba ya ese interés por procesar electrónicamente expresiones orales o de procedencia oral. En 1981 John publicó "Editing Oral Epic Texts: Theory and Practice", un artículo en el que trataba por primera vez un tema que le ocuparía hasta su última publicación: la posibilidad de utilizar un procesador informático para presentar simultánea y comparativamente todas las versiones de una misma expresión oral. En ese artículo y en su versión resumida (1982), Foley utilizaba ejemplos de la Colección Milman Parry, presentaba una versión preliminar del procesador Heuro-I y describía los nuevos tipos de investigación y de edición que posibilitaban estos instrumentos electrónicos.

A partir de entonces, los artículos de Foley siguieron proponiendo la utilización de recursos electrónicos para el estudio de la tradición oral y actualizando sus presupuestos teóricos conforme a los avances tecnológicos. Entre los resultados más interesantes, sus ideas desembocaron en el planteamiento de que la tradición oral y el Internet constituían tecnologías paralelas de la comunicación, pues

both media depend not on static products but on continuous processes, not on stationary points but on vectors with direction and magnitude, not on “What?” but on “How do I get there?”. In contrast to the fixed, spatial linearity of the conventional page and the book, the twin technologies of Oral Tradition and Internet mime the way we think – by navigating along pathways within an interactive network.¹

El interés de John Miles Foley por este tema no se limitó a los planteamientos teóricos, sino que en repetidas ocasiones tomó forma de proyectos concretos, innovadores y experimentales. La edición electrónica en red de *The Wedding of Mustajbey's Son Bećirbey*² es una muestra de cómo llevó a la práctica varias de sus ideas para representar y estudiar mejor la literatura oral utilizando los nuevos medios, aunque su idea de generar una edición electrónica que diera acceso a todas las versiones documentadas de un mismo poema, o de un corpus multiforme que comparara versiones de una tradición, nunca llegó a concretarse.

Entre los proyectos más ambiciosos y exitosos que Foley emprendió en este mismo tenor se encuentra la revista *Oral Tradition*. Fundada en 1986 como una publicación periódica especializada, en papel, *Oral Tradition* fue desarrollando poco a poco una versión electrónica, que acabó por ser su único formato y que incorporó la capacidad de acompañar las colaboraciones con suplementos electrónicos (*e-companions*) en los que se publica material sonoro, fotográfico y videográfico.³ Como profesor de la Universidad de Missouri, y director de su Centro de Estudios sobre Tradición Oral, Foley fundó en 2005 el Center for eResearch⁴ y promovió la fundación y el desarrollo de la International Society for Studies in Oral Tradition (ISSOT),⁵ un organismo virtual que concentra infor-

¹ <http://pathwaysproject.org/pathways/show/GettingStarted> [junio 4, 2008].

² <http://oraltradition.org/zbm>

³ Esa revista fue, por cierto, el modelo principal para el desarrollo de la plataforma electrónica con la que funciona la versión virtual de esta *Revista de Literaturas Populares*.

⁴ <http://e-research.missouri.edu/>

⁵ <http://issot.org/>

mación en red sobre tradiciones orales y ofrece seminarios y conferencias virtuales. Entre sus últimos proyectos electrónicos se encuentra el Pathways Project, un sitio en el que Foley fue desarrollando, mediante una escritura progresiva y multidimensional, todas sus ideas sobre los paralelos entre la tradición oral y los medios electrónicos en red. Ese sitio dio lugar también a la publicación física del que sería el último libro de Foley: *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind* (2012). En los últimos correos electrónicos que intercambiamos, John me preguntaba sobre la posibilidad de traducir también ese libro al español.

A continuación presento la traducción del último capítulo (“Post-Script”, “Posdata”) de *How to Read an Oral Poem*, un libro pensado y escrito para todo aquel que se interese en la comunicación humana. Los temas que se tratan en este último apartado son, justamente, la relación entre la tradición oral y el Internet, y las posibilidades que ofrecen actualmente los medios electrónicos para editar poesía oral. Ojalá que estas páginas sirvan para dar a conocer el trabajo de Foley en general y esta faceta de sus investigaciones en particular. Nos corresponde ahora retribuir la generosidad del maestro apoyándonos en sus ideas para continuarlas, desarrollarlas y crear otras propias.⁶

Post-Script

JOHN MILES FOLEY

Pre-escrito, para-escrito, post-escrito

Si representáramos la historia de nuestra especie en un año, durante once meses y diez días el homo sapiens estaría situado en lo pre-escrito. Es decir, durante ese tiempo construimos y conser-

⁶ Para quien desee escuchar a John Miles Foley hablando de este tema, también está disponible una de sus conferencias en la dirección <http://sms.cam.ac.uk/media/1092059>.

vamos nuestras sociedades, así como toda la maquinaria cultural, histórica, legal y cotidiana que las hacía funcionar, sin una sola palabra escrita. De acuerdo con la terminología por la que hemos abogado en este libro, utilizamos “palabras” en vez de palabras.⁷ Podemos establecer ese hecho sin lugar a dudas, pues las palabras como ahora las conocemos — como partículas impresas en un diccionario, como cadenas de letras con espacios en ambos extremos — no existían. Once meses y un tercio o 94 por ciento de nuestra existencia histórica dependieron totalmente de una tecnología alterna: la tecnología de la tradición oral.

Desde que aparecieron las inscripciones mesopotámicas y egipcias, cerca del final del cuarto milenio antes de Cristo, en diciembre 10 o el día número 346 del calendario del *homo sapiens*, la escritura se convirtió en una herramienta para la construcción de la cultura. Eso quiere decir que ha estado disponible durante algunos trimestres como complemento de la poesía oral, que, como hemos visto, interactúa con la escritura de maneras fascinantes. Por supuesto, la escritura no fue un suceso ni inmediato, ni universal: fue desarrollándose gradual y diferencialmente, y sirvió en un principio como forma de registro en muchas sociedades. Y no deberíamos pasar por alto el hecho de que actualmente, en los albores del tercer milenio, muchas sociedades utilizan la escritura y los textos muy rara vez, o no la utilizan en absoluto. En el curso de nuestra indagación sobre “¿Qué es poesía oral?” y “¿Qué es leer?”⁸ descubrimos que las abstracciones “oralidad” y “escritura” son demasiado burdas para poder ser estudiadas seriamente. Las formas de composición y expresión escritas y orales pueden coexistir — y de hecho lo hacen — no sólo en la misma sociedad, sino dentro de un mismo individuo. Desde el 10 de diciembre, hemos sido una especie para-escrita.

⁷ A lo largo del libro, Foley desarrolla la idea de que el concepto de palabra tiene una acepción distinta en el ámbito de la oralidad, que tiene que ver con la emisión de una cadena sonora y con el significado completo de un verso-frase. A esas unidades se refiere como “palabras” (N. del T.).

⁸ Se refiere a otras secciones del libro (N. del T.).

Actualmente, con la llegada de los medios electrónicos y especialmente con Internet, algunos de nosotros estamos entrando en una era de post-escritura. Nótese el cuidado y la ausencia de categorización con la que se ha formulado esta observación. Permítanme hacer inmediatamente la aclaración de que no pretendo aludir o identificar ningún tipo de secuencia evolutiva formada por unidades o etapas cerradas. No abogaré por ningún tipo de evolución hacia formas elevadas, ni por una escala de la civilización; sólo me refiero a la emergencia e interacción de nuevas formas para comunicarnos. Incluso las sociedades y los individuos más dependientes de la conexión a la red todavía pueden trazar símbolos en superficies textuales, mientras que el mundo manejado por computadora de hoy en día todavía incluye muchas culturas para las que la tradición oral es la tecnología principal. Lo más probable es que esas intersecciones sigan produciéndose indefinidamente, por lo que un menú desplegable de opciones expresivas es el modelo más justo y representativo. La tradición oral, la escritura y la comunicación electrónica no están segregadas; interactúan en una miríada de formas distintas y siempre están creando nuevas posibilidades. El mito de los medios monolíticos —uno contra otro en una batalla tecnológica a muerte— no conduce a otra cosa que a reducir la complejidad del hombre. En vez de analizar (del griego *analuein*, 'desatar', 'deshacer') uno y otro, mejor echemos un vistazo a su coexistencia dinámica.

Caminos

La observación de las asombrosas e inesperadas similitudes entre mucha de la poesía oral y el Internet arroja, de hecho, mucha luz.⁹

⁹ Para una discusión completa de esta analogía, véase: Foley, 1998. Estoy consciente de que la vigencia de las innovaciones tecnológicas es implacablemente breve y de que los términos específicos en los que este argumento se presenta necesitarán de actualización permanente. Sin embargo, espero que la comparación y la analogía básica entre la tradición oral y la comunicación electrónica permanezca reconocible.

A pesar de que pueden parecer medios divorciados el uno del otro, definitivamente separados por toneladas de libros y revistas que llenan nuestras bibliotecas, la verdad es que ambos dependen más de enlaces que de piezas, se basan más en conexiones que en objetos espaciales almacenables. Homero nos dice eso mismo cuando alaba a Demodoco y a todos los cantores épicos orales, porque “la musa les ha enseñado a ellos los caminos” (Odisea 8.481), o cuando hace que Femio ruegue por su vida citando las credenciales del bardo al decir que “el dios implantó todo tipo de caminos en mi mente” (Odisea 22.347-48). Y muy difícilmente entraremos en una oficina o en una casa que no estén conectadas a caminos que nos prometen el acceso a todo un mundo de información. Eso es lo que el dios digital nos ha dado.

Esto no es sólo palabrería. La palabra griega que traduzco como “camino” es *oimê*, cuyo significado primordial es el de ‘ruta, sendero, camino’. Homero y su tradición conciben sus canciones épicas no como piedras preciosas pulidas y engarzadas, ni como rollos de papiro cuidadosamente editados y ordenados, ni mucho menos como la secuencia de páginas encuadernadas que utilizamos nosotros como noción por defecto al pensar en una obra de arte verbal. Ellos conciben la poesía oral como un sistema de *oimai* interconectadas, de caminos y senderos que el cantor épico sigue, por aquí y por allá, a lo largo de la jornada que representan su performance y su poema. Lo mismo sucede cuando alguien utiliza los recursos de Internet.

Esta congruencia es ventajosa e inspiradora. Por un lado, podemos saltar rápidamente la cerca creada por los textos y atisbar lo que está más allá. Si la experiencia que un cantor y su audiencia tienen de un poema oral es más parecida a navegar por la red que al examen forense de un cadáver textual, entonces tenemos una analogía de la poesía oral que resulta familiar y culturalmente situada. Los poetas viajan por las redes de sus tradiciones, algunas veces tomando caminos conocidos y otras veces recorriendo una ruta distinta. Cada vez que el camino se bifurca, se abren múltiples posibilidades. Los que se involucran en una performance oral pueden ajustar la canción a su audiencia en turno seleccionando

esta o aquella opción. Aquellos que oralizan un texto deben seguir un camino señalado, pero con toda seguridad ese camino será distinto según las circunstancias de partida. Las “voces del pasado”, aunque están congeladas en formas fijas, pueden revelar al menos una parte de la red de implicaciones a las que se refieren de manera tradicional. Y, por último, la poesía oral escrita — la más textual de nuestras categorías flexibles — puede revelar algunos de sus senderos a los lectores pacientes.¹⁰

La clave para entender estas posibilidades es reconocer que — como el Internet en el que navegamos, aprendemos y compramos — la poesía oral equivale a una serie de caminos vinculados. Hay muchos destinos posibles; las salidas alternas nos hacen guiños; ninguna trayectoria es “correcta” por sí misma; cada experiencia es distinta. En ambos medios, el fin nunca es el objetivo, y llegar a él representa más de la mitad de la diversión.

Ediciones electrónicas y sus lectores

En este mismo tenor, propongo sacar provecho de la congruencia entre los medios y utilizar el “medio más nuevo” para reflejar mejor la naturaleza y las dinámicas de “el medio más antiguo”. Específicamente, pienso en una edición hipertextual de poesía oral que incorpore en sus entrañas los aspectos de la tradición oral que los medios electrónicos son capaces de representar. Reflexionemos sobre qué tanto la realidad física de los libros nos ha constreñido. Digamos, por ejemplo, que grabamos en audio o en video nuestra experiencia de la poesía oral en trabajo de campo. De por sí, al grabarla, esta se convierte en una colección de objetos en vez de seguir siendo la serie de experiencias que presenciamos; pero por añadidura, nos hemos obstinado en “echar sal a la herida” al encarcelar una reducción textual de su complejidad entre las pastas

¹⁰ En este párrafo, las categorías de “performance oral”, “texto oralizado”, “voces del pasado” y “poesía oral escrita” se refieren a etiquetas terminológicas desarrolladas ampliamente en otras secciones del libro (N. del T.).

de un libro comerciable a gran escala. En eso consiste el ritual largamente elogiado de hacer manejable la poesía oral.

Todo mundo puede tener ahora un ejemplar, pero ¿qué ha sobrevivido realmente en ese cenotafio? Solemos elegir una versión como el “texto primario” y relegar todas las demás a un estatus secundario, o incluso ignorarlas. También borramos todo aquello que no es susceptible de traducirse al medio textual: las imágenes (excepto, tal vez, por algunas fotografías), el sonido (que incluye dimensiones lingüísticas y paralingüísticas), la música (excepto por alguna transcripción que sólo los especialistas pueden leer), y el contexto general de la performance. Tal vez la omisión más perjudicial sea eliminar cualquier rastro de la presencia de un auditorio capaz de entender el poema oral, para hacer una suerte de expropiación y sustituirlo por un consumidor de textos desinformado.

Para darnos una mejor idea de qué ventajas podría ofrecer una edición electrónica de poesía oral, consideremos primero la forma general de las ediciones en papel. Además de ofrecer sólo un texto tipificado en el centro del “escenario”, los editores suelen incluir versiones alternas o variantes de ciertos versos “fuera de escena”. El *apparatus criticus* (aparato crítico) puede incluir referentes históricos y culturales, comentarios sobre pasajes problemáticos de la edición, un glosario, bibliografía y otros instrumentos para ayudar a la lectura. Por supuesto, los medios impresos exigen que todos estos instrumentos se ajusten al documento y estén segregados del texto en sí, de forma tal que voltear las páginas hacia delante o hacia atrás, o concentrarse en una sección a la vez, es la única manera de acceder a ellos. El contexto de producción del poema debe ajustarse al medio impreso o sufrir las consecuencias; está limitado por su naturaleza y se prefiere mantenerlo a una distancia prudente. El propósito principal sigue siendo la adaptación de la experiencia a un medio impreso: así es como los poemas orales se convierten en textos, que después crean audiencias en sus propios términos revisionistas.

Pero ¿qué tal si pudiéramos recuperar algo de la experiencia de un poema oral, una parte del contexto de ese evento, desecha-

do durante el proceso de textualización? Pensemos en tres tipos de estrategias: 1) archivos auxiliares, 2) soporte audiovisual y 3) una edición interactiva. Todo esto cabría en el concepto abarcador de un *apparatus fabulosus*: no un aparato crítico, sino un aparato basado a su vez en historias.¹¹

La primera de estas prótesis para la lectura es la más fácil de concebir y construir. En vez de sepultar los referentes históricos y culturales en un ensayo introductorio, ese material podría ir ligado al hipertexto en los lugares y momentos adecuados del poema oral. Los lectores electrónicos podrían navegar por esos archivos auxiliares a voluntad. Si un *guslar* sur-eslávico menciona al zar turco Sulejman el Magnífico, podríamos referir a los lectores a una breve historia del reinado de ese monarca otomano y su importancia para el pasaje en cuestión. Si el poeta refiere con gran detalle cómo se enjaeza un caballo, entonces podríamos ofrecer la opción de consultar inmediatamente una breve entrada sobre la cultura material que rodea a ese proceso, con enlaces adicionales a un glosario que explique el proceso de acalamiento, la función de los frenos, de la cincha, etc. La cultura material, la historia, la biografía y otras dimensiones factuales pueden ser glosadas rápida y precisamente utilizando enlaces situados en el lugar correcto.

De manera similar, el lector con intereses lingüísticos puede resolver las dudas sobre uso de palabras. ¿Recorre el *guslar* a acepciones no incluidas en el diccionario? ¿Qué dialectos están representados y por qué? ¿Qué anacronismos aparecen en el vocabulario del cantor épico? Todo aquello que las ediciones impresas relegan a las notas, a los apéndices o a tomos adicionales, puede ser puesto a disposición del lector con un solo *click*. Además, los lectores del texto electrónico pueden elegir tomar un camino o no de acuerdo con sus intereses y sus necesidades, dándoles así la oportunidad de moldear su propia lectura cada vez que se ponen frente a su escritorio con el ratón en la mano.

¹¹ Agradezco a mi colega Barbara Wallach por la invención del “*apparatus fabulosus*” en respuesta a mi búsqueda de un término adecuado.

Este sistema de soporte para la lectura no tiene por qué limitarse a los documentos convencionales. Los registros sonoros y videográficos de la performance pueden ser tan accesibles como todo aquello que normalmente consignamos en un impreso. En vez de languidecer como archivos inaccesibles, esos recursos acústicos y visuales pueden ser puestos en juego mediante un enlace en la página de inicio de la edición. Repentinamente, en vez de tener que conformarnos con una representación de segunda mano y un reporte, podemos acceder a ver o escuchar la performance. La versión que Gopala Naika dio del *Poema épico de Siri* en 1990, publicada en una excelente versión impresa, podría estar disponible, completa o en parte, mediante un camino que llevara a los videos grabados por Lauri Honko y su equipo finlandés de trabajo de campo. Una noche en el Nuyorican Poets Café podría volver a la vida visual y auralmente mediante el mismo mecanismo. Las colecciones de grabaciones de campo de lírica, épica o de cualquier género que hayan sido hechas antes de la existencia de equipos portátiles de video podrían también resurgir como una realidad audible con el *click* de un botón en una página de inicio. Por supuesto, ver o escuchar esos “facsimiles más allá de la página” no reinserta al lector en la audiencia original. Esos eventos sucedieron, por lo general, sin que ninguno de nosotros estuviera presente, y no pueden ser recreados para incluirnos, pero el video o el audio pueden ayudar a situarnos mejor en una tradición poética, a ver y a escuchar algunas de las muchas claves que desaparecen cuando una performance se convierte en una edición impresa.

La tercera estrategia de lectura que una edición electrónica permite es la más importante: una imagen interactiva del poema oral que restablece algo de su multiformidad, ecología y lenguaje. Para precisar nuestras observaciones, me referiré a un caso específico: la performance de Halil Bajgoric de *The Wedding of Mustajbey's Son Becirbey*, recogida el 13 de junio de 1935 por Milman Parry y Albert Lord, y mencionada al final del octavo capítulo de este libro. Con las modificaciones pertinentes para incluir tradiciones particulares, ejecutantes y medios involucrados, se

podría generar ediciones similares para textos oralizados, voces del pasado y poesía oral-escrita, así como para todo tipo de discursos orales.

Por lo que respecta a la multiformidad, una edición electrónica brinda la oportunidad de entender la variación con límites y evitar la tipificación absoluta de una versión. Los fósiles dan paso a organismos vivos, los productos textuales, a procesos dinámicos. Dado que el hipertexto permite el acceso inmediato a múltiples segmentos textuales, otras versiones de cualquier poema podrían entrar electrónicamente en juego. De acuerdo con nuestros propósitos, los enlaces opcionales podrían ser configurados con respecto a las “palabras” y no a las palabras. Por tanto, las ediciones electrónicas podrían reflejar mejor los términos en los que el poema fue compuesto y transmitido, en vez de imponer un marco cognitivo alterno. Las ediciones electrónicas resultan, pues, más fieles a la poesía oral por el mero hecho de que la actividad que alientan es más parecida a la manera en que funcionan el poema y su tradición. Como nuestro *proverbio* dice: “composición y recepción son dos caras de la misma moneda”.¹²

Ecológicamente hablando, cualquier usuario de una edición electrónica como la que hemos descrito podría leer *a través de* la tradición, siguiendo una frase, una escena particular, o una trama comparativamente con miríadas de otras situaciones.¹³ Imagine-mos las posibilidades: podríamos examinar cualquier “palabra” dentro o fuera de una performance particular, rastreando su función en otras versiones del mismo o de otros ejecutantes, o incluso en otras canciones. Todas las otras apariciones de una “palabra” estarían disponibles de manera inmediata, tal vez en una

¹² En el sexto capítulo del libro, “A Poor Reader’s Almanac”, Foley desarrolla un pequeño decálogo de frases sentenciosas que condensan los puntos teóricos más importantes de su estudio. Se refiere a esas frases como *proverbios* (N. del T.).

¹³ Utilizo aquí el marco de referencia del arte inmanente para ilustrar realidades ecológicas, pero las ediciones electrónicas también pueden plantearse con base en las claves para la performance (teoría de la performance) o con respecto a las cualidades performáticas y estructurales (etnopoética).

ventana emergente, sin dejar siquiera la versión que uno estuviera leyendo. Si fuera necesario o deseable cambiar de versión, también sería posible. Una vez que la estructura electrónica esté construida, el único límite para leer a través de la tradición sería el número de versiones y canciones incluidas en la base de datos.

Leer la performance de Bajgoric en fragmentos electrónicos como los descritos proporciona al lector un sentido de su multiformidad y ecología, al tiempo que le da un curso práctico de variabilidad y de las relaciones entre cualquier performance y la tradición a la que pertenece. Sin embargo, las ediciones electrónicas pueden hacer aún más: pueden ayudar a restablecer las dimensiones perdidas del lenguaje, de las implicaciones tradicionales, de ese “un poco más” al que nos referimos en el *proverbio* que dice: “la poesía oral funciona como el lenguaje, pero un poco más”.

Pongamos algunos ejemplos. Supongamos que un lector encuentra por primera vez la frase “*kukavica crna*” (cucú negro). En vez de dejar pasar esa “palabra” como una clave métrica sin ninguna connotación particular, el lector de la edición electrónica podría poner el cursor sobre la frase y generar una nota emergente que aclarara: “mujer que ha perdido o está por perder a su marido”. Las ediciones de poesía oral nunca han incluido glosarios de implicaciones tradicionales, por lo que esta información sería ya una mejora con respecto al formato rígido del libro convencional. Pero si encontrar esa información y tomar conciencia de su importancia es tan rápido y sencillo como acceder a una definición emergente, los lectores de ediciones electrónicas pueden tomar en cuenta los significados idiomáticos sin interrumpir siquiera el hilo de su lectura. Más adelante, alguno de ellos puede decidir investigar sobre la frase, esencialmente para mejorar su comprensión de lectura de este y los episodios subsecuentes. La red de caminos y enlaces de una edición electrónica puede ayudar a cumplir cualquiera que sea el objetivo general o particular.

Muchas otras “palabras”, personajes o situaciones pueden también cobrar fuerza expresiva mediante la edición electrónica de *The Wedding of Mustajbey's Son Bercibey*. Tomemos, por ejemplo,

el caso de Tale, el temible antihéroe del caballo pando. Una glosa en ventana emergente puede ofrecer un indicio de su papel crucial en las grandes batallas, así como incluir enlaces tanto a un sumario más detallado como a cada una de las situaciones narrativas en las que aparece este inusual héroe. Un enlace sobre las escenas típicas en las que se enjaeza al caballo o en las que el héroe se viste las armas serviría para ofrecer un bosquejo de estos rituales básicos (y así poder hacerse una idea de lo que es usual y de lo que es inusual en cada instancia particular), para dar un aviso de que esas escenas idiomáticas preceden a la narración de largas jornadas y peligros (de manera tal que se despliegue ante el lector un mapa narrativo), y para ofrecer un catálogo de caminos hacia todas las escenas parecidas en la base de datos (y tener así la elección de tomar un tutorial práctico sobre estas “palabras”). Incluso las tramas completas — como la canción de bodas o la canción del retorno — pueden ser puestas en primer plano en una edición electrónica. Haciendo explícitas las claves y patrones que están siempre implícitas en la épica oral sur-eslávica las ediciones electrónicas pueden ayudar a ser más competentes para comprender el lenguaje del cantor. Es decir, pueden convertirnos en un mejor auditorio.

En resumen, este Post-Script aboga por utilizar la “nueva tecnología” para representar de manera más realista la “tecnología más antigua”. Estos dos medios de comunicación pueden parecer mundos separados; de hecho, el calendario de nuestra especie los sitúa con una separación de cinco milenios o de 21 días, es decir, un periodo incuestionablemente largo. Sin embargo, ambos medios dependen básicamente de caminos, *oimai* que lo llevan a uno de un sitio a otro. ¿Sería demasiado sugerir que el URL de Homero para el “miedo producido por medios sobrenaturales” es <http://www.miedoverde.org?> ¿O que la dirección de Halil Bajgoric para “una mujer que es o pronto será viuda” es <http://www.cucunegro.org?> Dado que la poesía oral utiliza caminos para acceder a su multiformidad, ecología y lenguaje, construir ediciones electrónicas que hacen cosas análogas constituye una ventaja para nuestra lectura. Aunque pudiera parecer extraño en

un principio, es justamente la tecnología más reciente la que nos da la mejor oportunidad para entender cómo funciona la tecnología más antigua. Después de todo, tal vez lo post-escrito y lo pre-escrito no estén tan distantes el uno del otro.

Bibliografía citada

- FOLEY, John Miles, 1978. "A Computer Analysis of Metrical Patterns in *Beowulf*". *Computers and the Humanities* 12: 71-80.
- _____, 1981. "Editing Oral Epic Texts: Theory and Practice". *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 1: 75-94.
- _____, 1982. "Computerized Editions of Oral Epic Poetry: the Evolution of the Text-Processor Heuro-I". En *Actes du Congrès d'Informatique et Sciences Humaines*. Liège: Université de Liège; 377-386.
- _____, 1985. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. Nueva York: Garland.
- _____, 1988. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____, 1990. *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 1991. *Immanent Art. From Structure to Meaning in Oral Traditional Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____, 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____, 1998. "The Impossibility of Canon". En *Teaching Oral Traditions*. Nueva York: Modern Language Association; 13-33.
- _____, 2002. *How to Read an Oral Poem*. Chicago: University Press.
- _____, 2012. *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind*. Chicago: University Press.