

---

# De la voz al texto escrito. A propósito de la historia del entorno sonoro en la época moderna

Jean-Pierre Gutton

A finales del año pasado nos ofreció en México, invitado por la Cátedra Marcel Bataillon, este iluminador recuento de cómo realiza su interesante y original quehacer historiográfico. La traducción es de Esteban Sánchez de Tagle.

**L**os avances en la historia de la civilización material, sea de la vivienda, sea de la calle, han hecho necesaria la indagación en torno al ámbito sonoro.<sup>1</sup> Indagaciones que se complican por la ausencia de registros hasta fechas ya bastante cercanas a nosotros. El principio de un fonógrafo fue presentado en 1877 a la Academia de Ciencias por Charles Cros (1842-1888), sabio, poeta y humanista. El aparato habría de constar de un receptor, una grabadora y un reproductor de sonidos, o de la voz. Charles Cros no logró hacer realidad su “paléophone” y es Edison quien pone a la venta, desde 1878, los primeros fonógrafos que registran sobre discos de cera endurecida y reproducen los sonidos al captar las vibraciones del receptor. Poseedores por tanto de dos funciones, estos aparatos son de todos modos principalmente utilizados para escuchar canciones, y una década después de su aparición, los modelos comunes, a la venta, poseen sólo la función de reproducción.<sup>2</sup> El interés por conservar las grabaciones, por lo demás, sólo se habría de imponer bastante tardíamente. En 1911, el gran lingüista Ferdinand Brunot crea los archivos de la palabra y hace grabar a poetas (Apollinaire particularmente), a actores, a oradores, el bullicio de la muchedumbre, el llamado de los vaqueros o el reclamo de los animales... Para los años anteriores a 1900 se hace pues necesario paliar la ausencia de grabaciones haciendo uso de una muy diversa documentación escrita (memorias, archivos judiciales...) que dejan de todos modos incierta la cuestión del paso de la voz al texto. El dominio es muy vasto, incluido, por ejemplo, el análisis de los gritos de los mercaderes, recogidos y utilizados por los músicos.<sup>3</sup> Aquí nos limitaremos a algunas observaciones a propósito de textos literarios de la época moderna.

Antes, se imponen algunas observaciones. La época moderna está inmersa en una civilización esencialmente oral: en vísperas de la Revolución, según la encuesta del rector Maggiolo, sólo el 47 por ciento de franceses sabía firmar con su nombre al pie de una acta de matrimonio;<sup>4</sup> se expresaban generalmente en lenguas que no se

*La época moderna está inmersa en una civilización esencialmente oral: en vísperas de la Revolución, según la encuesta del rector Maggiolo, sólo el 47 por ciento de franceses sabía firmar con su nombre al pie de una acta de matrimonio; se expresaban generalmente en lenguas que no se escribían; la noche se iluminaba poco o nada para aquellos que no podían sino privilegiar el uso del oído.*

escribían; la noche se iluminaba poco o nada para aquellos que no podían sino privilegiar el uso del oído. En tales condiciones se requiere y desarrolla la memoria, como con frecuencia lo han mostrado los historiadores de las misiones al interior. Pero al mismo tiempo, los procedimientos estenográficos, que se remontan a la Antigüedad, son ampliamente utilizados por el público de los sermones y, algunas veces, en las representaciones teatrales. Una exposición reciente, dedicada por el museo de Grenoble a Eustache le Sueur,<sup>5</sup> mostró algunos cuadros que representaban las predicaciones y que insertaban en una esquina de la pintura a un escribano tomando notas (*san Bruno asistiendo al sermón de Raymond Diocrés. La epístola de san Pablo a los efesios*). Hoy llamamos taquígrafo o reportero a un escribano de éstos. Existen los manuales, como el de Ch. A. L. Ramsay, *Tachéographie ou l'art d'écrire aussi vite qu'on parle*.<sup>6</sup> En ciertos casos, dichas prácticas permiten que se conozca un texto literario por una edición directamente salida de la escucha, y por otra preparada y corregida por el autor. Bien considerado, tales oportunidades no resuelven todas las dificultades ligadas al paso de la voz al texto. Falta todavía intentar reconstruir la atmósfera que envuelve la audición. Se sabe, por ejemplo, que conforme se avanza hacia el Antiguo Régimen, los discursos pronunciados en las grandes ceremonias monárquicas o municipales están llenos de sumisión, y que las burlas, o simplemente las interpelaciones, son desterradas: temprano en París, y un poco más tarde en provincia. Se da inicio al ideal clásico del discurso de ceremonia.<sup>7</sup> Existe una solemnidad que hace que el texto leído esté muy cercano, en ese caso, del texto que se imprime más tarde. Pero permanecen los aplausos, las exclamaciones de aprobación, los silencios a que dan lugar las pausas, los gestos del orador. Todas esas reacciones del auditorio no pueden ser conocidas sino por los relatos contemporáneos, por la prensa, el *Mercure Galante* particularmente. Lo mismo que para una oración fúnebre, hace falta, para aprehender un poco del ambiente sonoro, poder recurrir a los relatos de los funerales. Son éstos los que permiten escuchar los ruidos de fondo de las ceremonias, al exterior tanto como al interior. El caso bretón ha sido bien estudiado.<sup>8</sup> Del exterior llega el sonido de las campanas. Ciertas, se reservan para las pompas fúnebres y los tañidos van en proporción a la calidad de los difuntos. Algunas indicaciones reconstituyen la atmósfera: "Sonarán con tono lúgubre", tañirán "sin parar". Al interior, la composición sonora depende del número de miembros del coro, y de músicos, aunque también de la "confusión del pueblo", que es a veces tal que debe disponerse de guardias y vallas. En Nantes, en unas honras celebradas a la memoria de Mazarin, apenas era posible escuchar la oración a unos cuantos pasos del púlpito "a causa de la gran confusión de pueblo y del inmenso ruido".

Hechas las salvedades necesarias, hay que decir que el examen de diferentes versiones de textos es una pista fecunda para el historiador del ambiente sonoro. En aquello que concierne a los sermones, el análisis de comparar la voz con el texto ha sido llevado a cabo con fortuna, para la Edad Media, por Nicole Bériou.<sup>9</sup> Un trabajo equivalente es ciertamente posible con los oradores sacros de la época moderna. Por ejemplo, contamos con versiones sensiblemente dispares de los sermones de Bousset. Tal es el caso para la oración fúnebre

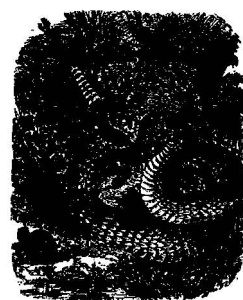
a Enriqueta de Inglaterra. Existen también tres versiones del sermón que predicó para la profesión de fe de mademoiselle De la Vallière.<sup>10</sup> ¿Habría que ver ahí la consecuencia de una mala acústica?, ¿la preocupación del autor de corregir el texto?, ¿el deseo de adaptarlo al auditorio, aun tratándose de un texto esmeradamente preparado? En los tres casos, la comparación de los textos puede darnos trazas del contexto sonoro del sermón pronunciado. La Bruyère encomia la importancia de la “acción” durante la oración y escribe: “Cuánto aventaja el discurso pronunciado a la obra escrita.”<sup>11</sup> Esta “acción” que anima al orador se la percibe, por ejemplo, a propósito de la oración que Bourdaloue pronuncia en ocasión del entierro del corazón de Condé. En una carta del 25 de abril de 1687 dirigida a Bussy-Rabutin, madame De Sévigné da con gran fidelidad el plan y el contenido de la prédica. Al hacerlo, deja constancia de una excelente memoria, cosa que, en aquella civilización todavía tan profundamente oral, apenas asombra. Da cuenta también de una precisión: Bourdaloue hizo alusión al episodio del paso del Rhin vadeando el Talhuis. Y la oración, tal como se la imprimió en agosto de 1687 calla tal acontecimiento.<sup>12</sup>

Este modo de investigar no tiene por qué limitarse a la elocuencia sagrada. Los discursos impresos pueden contrastarse con el eco que de ellos se hacen los periódicos. El trabajo es entonces posible a partir del siglo XVII, y más aún a partir del XVIII. Con la Revolución, la labor se vuelve inmensa a escala del inicio de los debates parlamentarios y por la multiplicación de los títulos en la prensa. Un buen ejemplo de lo que se puede hacer en dicho dominio nos lo da el análisis de un discurso famoso de Mirabeau.<sup>13</sup> El 26 de septiembre de 1789, en la Asamblea Nacional, Mirabeau defendió un proyecto de empréstito imaginado por Necker y que ideaba un “auxilio” extraordinario de un cuarto de las ganancias de cada ciudadano. Se lee, en el texto impreso de las *Obras* de Mirabeau, la respuesta, al inicio del discurso, a un impugnador anónimo:

¿Tenemos un plan para sustituir el que se nos propone? —Sí, gritó alguien en la Asamblea—. Conmino a aquel que respondió que sí a considerar que su plan no es conocido, que hace falta tiempo para desarrollarlo, examinarlo, demostrarlo; que, por tener que ser sometido de improviso a nuestra deliberación, su autor pudiera equivocarse; que si exento de todo error, pudiera pensarse que se engaña; que cuando todo el mundo se equivoca, todo el mundo tiene razón; que pudiera ser por tanto que el autor de este otro proyecto, aun teniendo la razón, pudiera ser confundido por todo mundo, ya que, sin el asentimiento de la opinión general, el talento más grande no sabrá triunfar sobre las circunstancias... [puntos suspensivos en el texto impreso]. Y yo tampoco considero a los medios del Sr. Necker los mejores posibles...

Esta refutación, tan sabiamente graduada, corresponde a la perfección a la *confutatio* preconizada por Cicerón, Quintiliano y mu-

*Se sabe, por ejemplo, que conforme se avanza hacia el Antiguo Régimen, los discursos pronunciados en las grandes ceremonias monárquicas o municipales están llenos de sumisión, y que las burlas, o simplemente las interpelaciones, son desterradas: temprano en París, y un poco más tarde en provincia. Se da inicio al ideal clásico del discurso de ceremonia.*



*La investigación que compara la voz con el texto en las obras literarias fue también, en primer lugar, hecha por los medievalistas.*

*P. Zumthor ha insistido sobre la ósmosis de las formas de un texto con las formas de su interpretación oral, de su recitación. La poesía medieval está hecha para ser también leída en voz alta y dicha representación pública es parcialmente accesible mediante el estudio de la forma de los textos.*



chos otros dentro del arte de la retórica. Ahora bien, un periódico bien informado, el *Journal Encyclopédique*, en su número del 1o. de noviembre de 1789, rinde larga cuenta a sus lectores del discurso del 26 de septiembre. La sustancia se corresponde con aquel otro impreso en las *Oeuvres* de Mirabeau. Pero el episodio de la contradicción se reproduce al final y da una imagen de un opositor firme en su respuesta y en su silencio.

No, jamás en Francia la elocuencia del momento, jamás la elocuencia improvisada se elevó a esa altura, ni ejerció un poder sobre los millares de almas llenas de opiniones y de pasiones contrarias. Sólo un diputado se alzó para decir 'exijo responder al Sr. De Mirabeau', pero éste permaneció con los brazos extendidos, inmóvil y callado, como si su empresa lo hubiera helado de miedo. Todos los demás mantuvieron vivos sus aplausos en demanda de que tomara la palabra, y el decreto que adopta todo el plan del Sr. Necker pasó por mayoría de 473 votos contra 151 o 152.

Por tanto Mirabeau no respondió a su impugnador y, en el discurso del *Journal Encyclopédique*, se espera y se desea el triunfo de su voz y de su presencia física. La *confutatio* de las *Oeuvres*, sin duda, está escrita después, recuerdo de las humanidades greco-latinas.

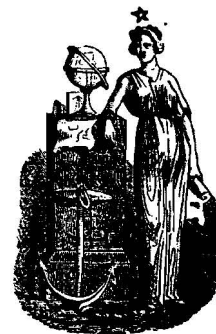
La investigación que compara la voz con el texto en las obras literarias fue también, en primer lugar, hecha por los medievalistas. P. Zumthor ha insistido sobre la ósmosis de las formas de un texto con las formas de su interpretación oral, de su recitación. La poesía medieval está hecha para ser también leída en voz alta y dicha representación pública es parcialmente accesible mediante el estudio de la forma de los textos. Ha mostrado que, alrededor de 860, nació una poesía que se debe a la tradición monástica y que, a su vez, tiene raíces que se hunden en un folklore de canciones populares. En este último terreno, pone el ejemplo de cantos báquicos o satíricos en los que la forma difiere de los modelos escolares, particularmente en su acentuación. Tales cuartetos se compusieron de dos grupos de versos, de cuatro y luego de siete sílabas, regularmente acentuadas sobre las cuarta, quinta, séptima y novena sílabas. Este ritmo muy acompasado evoca una marcha, unas palmadas o los chasqueteos de las manos o alguna gesticulación mímica.<sup>14</sup>

Para la época moderna, para Francia, son esencialmente los trabajos de Roger Chartier los que se han interesado en estas cuestiones.<sup>15</sup> Cruzan el aporte de una historia literaria que describe el funcionamiento del discurso, con el de la historia del libro, atenta, entre otras cosas, a la circulación y a la recepción de los textos y a la historia de los públicos, lectores o espectadores. A partir de ahí, se hacen posibles rangos numerosos de investigaciones. Se trata de estudiar las descripciones de prácticas de oralidad, pero también de buscar los índices de oralidad y, particularmente, los signos que informan sobre la intervención de la voz humana, como por ejemplo, la referencia a

una tonada conocida. En fin, y sobre todo tal vez, se hace necesario identificar en el texto impreso los indicios que permitan suponer una lectura en voz alta. Los signos de puntuación pueden en ciertos aspectos ser preciosos, a condición de saber quién ha cuidado la puntuación: tipógrafo o corrector o autor. Esta indagación es por lo tanto inseparable de una historia de la lectura. Las evoluciones de este campo han sido enormes. Aunque la lectura silenciosa se la conoce desde la Antigüedad, no es sino hasta el siglo XII que reemplaza en las universidades a la lectura oral y, para las élites urbanas habrá que esperar dos siglos más. Ha habido durante mucho tiempo un lazo entre texto y voz, lectura, declamación y escucha.<sup>16</sup> Y en la época moderna, la lectura oral ha sobrevivido, cimiento de una sociabilidad familiar, de sociedades cultas también. En el siglo XVIII, la práctica mete reversa posiblemente porque una lectura “extensiva” (multiplicación de textos leídos) reemplaza a otra “intensiva” (lectura de un *corpus* limitado de textos leídos o escuchados y memorizados). Ciertos autores supervisan muy de cerca la elaboración de sus libros. Otros, como Molière, no realizan una publicación sino tardíamente, por miedo de evitar al público de las representaciones teatrales, y también porque estiman que sus textos son antes que otra cosa destinados a ser puestos en escena.<sup>17</sup> Pero cuando una edición “sorpresa”, es decir, no deseada por el autor, se imprime, deben resignarse y preparar otra, ésta sí oficial. Roger Chartier ha analizado especialmente la fortuna de texto de Georges Dandin o *El marido confundido*, comedia en tres actos. La comedia es primero representada en los jardines de Versalles, durante una fiesta de la Corte que celebra los triunfos del rey y los fastos de la naturaleza, el 18 de julio de 1688. Molière y su grupo reponen la pieza en París en el otoño siguiente. Es en ese momento cuando las ediciones, subrepticias o autorizadas, se multiplican. Existe una edición notable, sin privilegio, sin mención de impresor, bajo el simple título de Georges Dandin. Es una edición subrepticia que multiplica olvidos, sustituciones y confusiones cuando se la compara con la edición oficial. El texto, que lleva mucha puntuación, es manifiestamente escuchado durante una representación y transcrito. Las palabras populares o groseras se reproducen sin más. A Clitandro, el amante de Angélica, ahí se le nombra Clysterio. La contrahechura no es la de la edición oficial, sino una contrahechura realizada a partir de una representación sin duda más cercana de la farsa que de la comedia. Se perciben igualmente los errores del que escucha.

Este tipo de investigación no permite ciertamente reconstituir del todo un paisaje sonoro. Realiza sin embargo un acercamiento nada despreciable. El historiador está habituado a trabajar con documentos indirectos que lo obligan a inventar métodos en todos los dominios. Para la investigación histórica, la historia del ambiente sonoro no es mucho más temible que las otras. Y aun provisto de documentos en apariencia más sencillos de utilizar, el historiador queda frecuentemente mal armado. Las grabaciones se recuperan en estudios. La ejecución de una obra musical antigua se apoya sobre notas. Pero las voces quizás han cambiado, por ejemplo, en función de una educación musical diferente. Los instrumentos ya no son los mismos; las técnicas relativas a la posición del instrumento, de la digitación... tam-

*Este tipo de investigación no permite ciertamente reconstituir del todo un paisaje sonoro. Realiza sin embargo un acercamiento nada despreciable. El historiador está habituado a trabajar con documentos indirectos que lo obligan a inventar métodos en todos los dominios. Para la investigación histórica, la historia del ambiente sonoro no es mucho más temible que las otras.*



*El historiador recrea la historia con lo que ella ha dejado.*

co. El historiador del arte tampoco se encuentra con los colores idénticos a los que el pintor utilizó. Varios cuadros de Vincent Van Gogh han sufrido graves alteraciones. Particularmente uno de los más conocidos, *La iglesia de Auvers*, realizado en 1890, mientras convalecía en casa del doctor Gachet. La eosina, nuevo pigmento sintetizado que apareció por entonces en el mercado, no soportó la luz del día. La arena “rosa soleada” del primer plano de la iglesia está hoy reducida a unas pequeñas marcas puntillistas, blancas y café. Con todo, el historiador recrea la historia con lo que ella ha dejado. Tales son su oficio y su dignidad.

## Notas

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture dans les campagnes au XIXème siècle*, París, 1994. Jean P. Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, París, 2000.

<sup>2</sup> J. Perriault, *La logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, París, 1989.

<sup>3</sup> J. R. Julien, *Musique et publicité. Du cri de Paris... aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, París, 1989.

<sup>4</sup> M Fleury et P. Valmary, “Les progres de l’instruction élémentaire de Luois XIV a Napoleón III, d’apres l’enquete de Luis Maggiolo (1877-1879)”, *Population*, 1957, núm 1, pp. 71-92.

<sup>5</sup> 19 de marzo-2 de julio del 2000. *Catalogue Eustache Le Sueur*, París, RMN, 2000.

<sup>6</sup> París, segunda edición, 1683. El subtítulo declara que el manual está hecho “para el uso de teólogos, jurisconsultos, personas con profesión en las letras, médicos, estudiantes, y todos aquellos que recogen sermones y otras piezas de elocuencia”.

<sup>7</sup> P. Zoberman, *Les cérémonies de la parole. L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIème siècle*, París, 1998.

<sup>8</sup> A. Croix, *La Bretagne aux XVIème et XVIIème siècles. La vie. La mort. La foi*, París, 1981, t. 2, p. 988 ss.

<sup>9</sup> N. Bériou, *L'avenement des maîtres de la parole. La prédication a Paris au XIIIème siècle*, París, 1998, 2 vol.

<sup>10</sup> Sermons choisis de Bossuet, p.p. Ch. Urbain, París, 1900 p. 462 sq. *Oeuvres oratoires* de Bossuet, p.p. J. Lebarq, ed. Revue par Ch. Urbain et E. Levesque, París, 1926, t.VI, p. 33.

<sup>11</sup> La Bruyère, *Caracteres*, capítulo “De la chaire”.

<sup>12</sup> Madame de Sévigné, *Correspondance*, p.p. R. Duchene, París, 1978, t. III, pp. 290-293 y 1289-1290.

<sup>13</sup> R. Mortier, “Le discours de Mirabeau sur la ‘contribution du quart’ a-t-ill été récrit?”, *Studies in the French Eighteenth Century presented to John Lough*, Durham, 1978, pp. 123 a 127.

<sup>14</sup> P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la poésie médiévale*, París, 1984. *Charles le Chauve*, París, 1957, p. 179.

<sup>15</sup> D. Bougé-Grandon, “Le texte entre la voix et le livre aux XVIème et XVIIème siècles”, *Le Porte-Feuille lyonnais ou Bigarrures provinciales*, núm. 2, 1997, p. 6, da una presentación interesante.

<sup>16</sup> W. W. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge y Londres, 1989.

---

<sup>17</sup> *La escuela de los maridos*, dramatizada por vez primera el 24 de junio de 1661, recibió un privilegio desde el 9 de julio en adelante, pues para el caso de otras obras de teatro “el común les ha hecho imprimir, vender, les ha sacado partido de los certificados de privilegios que sorprendentemente les fueron otorgados”.



