

INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO DE RELACIONES CULTURALES  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS SUPERIORES  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS Y MUSICALES



**Proyecto Integrador**

**Interpretación sonora de “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”**

**en *Bestiario* de Juan José Arreola**

**PRESENTA:**

Ana Elena Garza Patiño

**ASESOR**

David Martínez Bryan

Monterrey, Nuevo León, 10 de diciembre 2020

## Índice

<i>Introducción</i> .....	3
<i>1. Legado de Juan José Arreola: la oralidad y el microrrelato</i> .....	8
<i>2. La dimensión estética del sonido: tecnología y experimentación musical</i> .....	12
<i>3. Sobre Bestiario</i> .....	18
3.1 En las letras .....	18
3.2 En el campo de la experimentación sonora .....	19
3.3 En la obra de Arreola .....	21
3.4 Como objeto de estudio sonoro .....	22
<i>4. Textos y bosquejos para interpretación sonora</i> .....	25
4.1 “Insectiada” .....	25
4.1.1 Bosquejo de interpretación sonora de “Insectiada”:.....	26
4.2 “El sapo”.....	27
4.2.1 Bosquejo de interpretación sonora de “El sapo”:.....	28
4.3 “Topos”.....	29
4.3.1 Bosquejo de interpretación sonora de “Topos”:.....	30
<i>5. Documentación</i> .....	32
5.1 “Insectiada” .....	33
5.2 “El sapo”.....	34
5.3 “Topos”.....	35
<i>Conclusiones</i> .....	36
<i>Obras consultadas</i> .....	40
<i>Anexo</i> .....	43

*“Todo se resume en una frase: Bestiario, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana.”*

- José Emilio Pacheco<sup>1</sup>

## **Introducción**

Explorar el universo de las artes en los años que le siguieron a la Segunda Guerra Mundial es descubrir una fuente inagotable de irrupciones simultáneas que trazan caminos convergentes hacia la producción artística del presente. El impulso de las innovaciones tecnológicas—de motivos y financiamiento bélico—y una sociedad dedicada a su manufactura masiva y consumo inmediato no pueden aislarse de las transformaciones en el mundo del arte y viceversa. La derrota de Alemania significó que los cuarenta y siete años de desarrollo en tecnologías alemanas de grabación sonora finalmente se exportaran a otros países, principalmente Estados Unidos. Para inicios de la década de 1950 la cinta magnetofónica de una pulgada de ancho y la fabricación de las máquinas que la reproduciría se estandarizó para su comercialización.<sup>2</sup> Mientras tanto, otras expresiones artísticas se transformaban y, así como el sonido logró comprimirse para su consumo bajo demanda de los usuarios, el mundo de la literatura produce formas breves que exigen menor tiempo y, por lo tanto, preferidas por una sociedad ahora más ocupada a causa de la industria de consumo masivo.

Este proyecto pretende concentrar la atención en esta convergencia entre la inmediatez en el consumo del sonido y la brevedad en las nuevas formas de literatura con

---

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco. “Amanuense de Arreola”. *Bestiario*. (Ciudad de México: Booket, 2018) 57.

<sup>2</sup> Véase Ramos Torres, José Javier. *¿Una autopsia al arte sonoro?: análisis de su teoría y crítica*. (Zaragoza: Zaguán, Universidad de Zaragoza, 2016) 36.

la esperanza de que esta exploración haga aparentes líneas de investigación que de otra manera se pasan por alto.

Una interpretación sonora de la obra de Juan José Arreola (1918-2001) permite explorar el legado oral que distingue al autor también conocido como “Juan el Recitador” en la literatura del siglo XX. Particularmente, *Bestiario* (publicado bajo el título *Punta de Planta* en 1958) representa una de sus propuestas que olvida los obstáculos tradicionales para abrir caminos creativos en el uso del lenguaje y se identifica sobre todo como una de las publicaciones icónicas en la historia y análisis del microrrelato.<sup>3</sup> En esta misma línea de ruptura, Pierre Schaeffer (1910-1995) publicó *À la recherche d'une musique concrète* (1952), un registro de investigaciones que propone el sonido como objeto de estudio, independiente de valores y organizaciones musicales convencionales. Más adelante, en *Traité des objets musicaux* (1966), Schaeffer continúa elaborando sus propuestas buscando atinar la definición de *l'objet sonore* y para el propósito de este proyecto se considerarán las siguientes formulaciones sobre el objeto sonoro:

[...] the sound object exists only insofar as there is blind listening to the effects and content of the sound: the sound object is nowhere so much in evidence as in the acousmatic experience [...] if we are given a tape with a recording of a sound whose origin we are incapable of identifying, what do we hear? Precisely what we call a sound object, independent of any casual reference covered by the terms *sound body*, *sound source*, or *instrument* [...] The object is the object of our listening *alone*, and its relative to it. We can physically act on the tape, cut into it, change its speed. Only a given listener's act of listening can give us an account of the perceptible result of these manipulations. Coming from a world in which

---

<sup>3</sup> David Lagmanovich. *Abismos de la brevedad, seis estudios sobre el microrrelato*. (Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2013) 30-31.

we can intervene, the sound object is nonetheless *entirely contained within our perceptual consciousness*.<sup>4</sup>

Estos planteamientos permiten identificar que la definición del objeto sonoro se articula en relación con la actividad de *escucha reducida*. Esto se contextualiza y desarrolla en el apartado 2 del presente escrito.

Los universos de Arreola y Schaeffer coinciden en que ambos se encausan a la liberación de las formas reconocidas en la literatura y la música, respectivamente. Sus creaciones e investigaciones ampliaron las posibilidades de interpretación y el resultado hoy lo observamos en dos formas de expresión: el *microrrelato* y la *música concreta*, conceptos que se explicarán más adelante en los apartados 1 y 2 respectivamente.

Una comparación más detenida entre estos dos universos permite precisar una intersección en el rubro del sonido. Las publicaciones recientes que celebran los 100 años de Juan José Arreola destacan, entre otros atributos, la sonoridad de sus palabras. Algunos artículos periodísticos coinciden en relatar la concepción de *Bestiario* para ejemplificar este elemento característico del autor. La historia se relata en *Amanuense de Arreola* de José Emilio Pacheco (1939-2014) publicado en 1998 por la Revista Tierra Adentro conmemorando los 80 años de Arreola. A partir de entonces, las ediciones de *Bestiario* incluyen la memoria de Pacheco la cual relata que en 1958 la UNAM comisiona a Arreola empatar textos con las ilustraciones de los animales del zoológico de Chapultepec capturadas en técnica de punta de plata por el artista Héctor Xavier. Aproximándose la fecha de entrega, recibió el apoyo de su entonces alumno José Emilio Pacheco para terminarlo a tiempo. De acuerdo con el relato, lo que conocemos hoy como *Bestiario* fue

---

<sup>4</sup> Pierre Schaeffer. *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*. (Berkeley: University of California Press, 2017) 67.

dictado por Arreola y escrito por Pacheco y, por lo tanto, su concepción oral le identifica más con carácter sonoro que escrito, como lo señala el epígrafe introductorio. Las publicaciones concuerdan en que el autor no solo gustaba del dictado y de la charla para la realización de su obra, también reconocía una pasión artesanal por el lenguaje. Este proceso creativo de Arreola—la concepción de un libro a manera de dictado—ofrece un fundamento para evidenciar el carácter sonoro de *Bestiario*. Asimismo, la sonoridad verbal de *Bestiario* ofrece una oportunidad de conceptualizarlo como una colección de sonoridades y esto pudiera resultar en la manifestación de una estética sonora particular.

Partiendo de la pasión de Arreola por la sonoridad de la palabra y sus posibilidades creativas el objetivo de este proyecto es realizar una interpretación sonora del *Bestiario* de Juan José Arreola.

Para alcanzar este objetivo este proyecto está estructurado en tres partes. El primer apartado examina el legado y el proceso creativo de Juan José Arreola con el fin de fundamentar la selección del autor para el presente proyecto, concentrándose en dos identificadores: la oralidad y el microrrelato. El segundo apartado se concentra en exponer los antecedentes sobre la dimensión estética del sonido que se aparta de la definición tradicional de la música, haciendo énfasis en las investigaciones y legado de Schaeffer sobre el estudio del sonido en sí mismo y la actividad de escucha reducida. El tercer apartado abordará el *Bestiario* para ubicarlo en las letras, en proyectos de experimentación sonora y en la obra de Arreola para precisar los elementos que apoyarán la realización sonora. En el cuarto apartado se presentan los textos “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”, cada uno acompañado de bosquejos (análisis) de interpretación en donde convergen las particularidades del *Bestiario* con las posibilidades creativas que permiten las cualidades expresivas de la voz. A partir estos análisis, se produjeron archivos de audio digital que representan un recorrido (experiencia) sonoro de los textos

seleccionados de *Bestiario*. Los detalles del proceso para el diseño y producción de la creación sonora se describen como documentación en el quinto apartado. Finalmente se presentan las conclusiones que resultaron del ejercicio de investigación, análisis, diseño y producción. Como anexo se incluye el resultado del proyecto en un disco compacto con archivos de audio digital en formato WAV identificados con los títulos de los textos “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”.

“En medio kilo de sal, en un kilo de azúcar o en un cuarto de piloncillo se fueron mis primeros trabajos literarios.”

- Juan José Arreola<sup>5</sup>

## **1. Legado de Juan José Arreola: la oralidad y el microrrelato**

El legado de Juan José Arreola destaca en la historia de la literatura por su brevedad y poética que refleja una personalidad melancólica y humorística en lo satírico y alegórico de sus textos. El que se le conozca como “Juanito el Recitador” o “El último Juglar” permite ubicarlo en un lugar especial que no se relaciona meramente con la palabra escrita. Su pasión por la palabra más bien se hace evidente en incontables registros de entrevistas y memorias en voz propia. También, como impulsor de proyectos como “Lectura en Voz Alta” no se le puede identificar solo como un escritor, podría decirse que es más bien un enamorado de la palabra en su manifestación oral.

Desde muy temprano, la relación de Arreola con la palabra escrita inició en formato oral. En sus memorias, él mismo declara que apenas teniendo tres años aprendió a leer “de oídas” cuando sus hermanos lo llevaban a la escuela para aligerar la carga a su madre. En esta experiencia de oyente se aprendía *El Cristo de Temaca* repitiéndolo de memoria sin presumir que comprendía algo del texto, sino más bien sentía mucho las palabras que iba diciendo a media lengua.<sup>6</sup> Se la pasaba recitándolo por todos los salones y reconoce que “a pesar de que un frenillo me impedía hablar con entera libertad, pero al vecindario le gustaba oírme”.<sup>7</sup> Con esto pudiera inferirse que comprendió entonces que

---

<sup>5</sup> Juan José Arreola; Fernando del Paso. *Memoria y olvido; vida de Juan José Arreola (1920-1947)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 111.

<sup>6</sup> 46.

<sup>7</sup> 96.



el gozo por la expresión oral no solo era para sí mismo, sino también para quienes lo escuchaban. Identificó un talento y no se detuvo ahí.

El hogar no fue excepción para encauzar su pasión. Su padre inculcó el gusto por los poemas y disfrutaban memorizar versos en compañía de grandes autores. Aún y en momentos en los que se encontraba débil sin poder leer a causa de sarampión recuerda que su hermana Elena le leía cuentos y esto provocó agudizarle la memoria.<sup>8</sup>

Más adelante, se inició en las artes teatrales y técnicas de recitación por Fernando Wagner, a quien debe mucha de su formación como orador. También, ya con su reputación de “recitador” difundida, César Martino llevó a Pablo Neruda a Zapotlán para escuchar a Arreola recitar sus poemas. No debe extrañar que en sus memorias Arreola subraye este encuentro como uno de “importancia y trascendencia muy grandes”.<sup>9</sup>

La biblioteca mental de versos y la exposición a cuentos cortos ha resultado en que su celebrada obra escrita sea una colección de antologías de formato breve, lo que ahora la crítica literaria identifica como *relato breve* o *microrrelatos*. También tiene un gusto particular por los cuentos que fueron “el sustento de [su] infancia”.<sup>10</sup> Recuerda el descubrimiento de “los *fabliaux*, esos pequeños cuentos franceses escritos en octosílabos [...]” y afirma: “No fui nunca en realidad un lector de novelas [...] De hecho la lectura constante, asidua, de Papini [...] me alejó de la novela”.<sup>11</sup>

También a la diversidad de trabajos que realizó como adulto le adjudica su preparación y principios de carrera literaria. Como cablista del periódico *El Occidental* “recibía los cables, los corregía y los entregaba a linotipistas para que éstos fueran haciendo la composición de las noticias”,<sup>12</sup> una actividad que sin duda afina su notable capacidad de síntesis y de edición, necesaria para el formato breve. Él mismo confirma

---

<sup>8</sup> 44.

<sup>9</sup> 132.

<sup>10</sup> 71.

<sup>11</sup> 73.

<sup>12</sup> 87.

sus primeros gérmenes imaginativos en los tiempos que fue empleado de mostrador: “[...] llenaba las hojas de papel de envoltura con versos, nombres hermosos [...] En medio kilo de sal, en un kilo de azúcar o en un cuarto de kilo de piloncillo se fueron mis primeros trabajos literarios”.<sup>13</sup>

Hacia y durante el 2018, en el marco de las celebraciones de 100 años de su nacimiento, los homenajes, congresos, festivales y exhibiciones dieron nueva luz a la obra de Arreola. El autor se reafirma como un referente a la literatura latinoamericana del siglo XX, internacionalmente reconocida por traducciones a más de 10 idiomas. Se habla sobre todo de su relato breve, formato característico ya que la mayoría de las publicaciones bajo su autoría—*Confabulario* (1952), *Palíndroma* (1971), *Bestiario* (1972)—son compilaciones de microrrelatos que a su vez fueron modificados y reordenados en más de una edición. La obra que se clasifica dentro de una categoría de la convención literaria es *La Feria* (1963), su única novela que, sin embargo, está compuesta de fragmentos que pueden leerse independientemente.

En estudios recientes sobre el microrrelato, David Lagmanovich enfatiza el carácter disruptivo de este formato declarando que:

[...] es distinto de todas esas formas, sobre todo porque manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje y porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadora de la institución literaria tradicional.<sup>14</sup>

Si se toma el *Bestiario* como obra icónica del microrrelato, lo podemos entender como un producto que se independizó de la convención y, a su autor, como un pionero de este

---

<sup>13</sup> 111.

<sup>14</sup> David Lagmanovich. *Abismos de la brevedad, seis estudios sobre el microrrelato*. (Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2013) 7.

nuevo camino para la literatura. En las palabras de la doctora Luz Elena Zamudio Rodríguez, investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), “podemos hablar de la capacidad de síntesis de Arreola, porque es exacto y conciso en lo que escribe, aunque por otro lado tenemos su oralidad, que resulta muy sugerente para sus lectores”.<sup>15</sup>

Todo lo anterior se puede considerar como un bosquejo del sustento que encausó lo que ahora representa dos grandes atributos de Arreola: la oralidad y el microrrelato. Y, por lo tanto, puede decirse que en la concepción y formato de *Bestiario* se engloba lo *arreoliano*. Una obra que, además, apela a otra particularidad que el mismo autor enfatiza en sus memorias, su relación con el reino animal: “Nací, como alguna vez lo dije, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos”.<sup>16</sup> Esto se abordará más adelante en la sección en la que se analizarán los textos para identificar el proceso creativo de la interpretación sonora.

---

<sup>15</sup> Luz Elena Zamudio Rodríguez, “La obra inabarcable de Juan José Arreola, objeto de análisis y homenaje,” *Al Momento* 10 oct. 2018. Web. 29 oct. 2018 <<https://almomento.mx/la-obra-inabarcable-de-juan-jose-arreola-objeto-de-analisis-y-homenaje/>>

<sup>16</sup> Juan José Arreola; Fernando del Paso. *Memoria y olvido; vida de Juan José Arreola (1920-1947)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003) 23.

*“New music: new listening. Not an attempt to understand something this is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shape of words. Just an attention to the activity of sounds”.*

- John Cage<sup>17</sup>

## **2. La dimensión estética del sonido: tecnología y experimentación musical**

Aproximarse a la—relativamente—reciente trayectoria del sonido como expresión artística que se aparta de las convenciones musicales permite comprender que existe una estrecha relación entre la innovación tecnológica musical y el estudio del sonido para la experimentación sonora. Una revisión a grandes rasgos de los últimos cien años de historia de la música occidental puede demostrar que sin duda existe una influencia tecnológica en las iniciativas que proponen al sonido en sí mismo como objeto de estudio y medio de expresión artística. Tomando lo anterior como punto de partida se puede reflexionar sobre el impacto que tienen las posibilidades que ofrece la tecnología en los procesos creativos que han conllevado a una irrupción en las tradiciones de la música occidental, dando como resultado innovaciones en la creación musical y la exploración de sonoridades electrónicas para la expresión aural.

En 1913 la publicación de *L'arte dei rumori* del pintor futurista Luigi Russolo se convierte en la revelación que avalará todo aquel material sonoro del siglo XX que no sea producido por instrumentos acústicos como elemento para un nuevo acercamiento a la estética musical. El lanzamiento de este manifiesto junto con la invención de los *Intonarumori*—generadores de ruido propuestos como instrumento musical—marcaron un parteaguas en la historia de la composición musical occidental. Bajo el entendido de aceptar otros sonidos que no provienen de instrumentos acústicos o de la voz como

---

<sup>17</sup> John Cage. *Silence*. (Middletown: Wesleyan University Press, 1961) 10.

medios de expresión musical surge la creación de aparatos y máquinas que experimentan con la modulación de la energía eléctrica. Creado no muchos años después de las propuestas de Russolo, en 1921 aparece el *theremin* del ruso Leon Theremin (1896-1993), considerado el pionero de la música sintética. En palabras del compositor uruguayo Coriún Aharonián, estos artefactos permitieron “abolir en los hechos las barreras mentales respecto a qué sonidos son musicalmente utilizables y cuáles no”.<sup>18</sup> Como consecuencia, las nuevas tecnologías permitieron un variedad de sonoridades que se utilizaron en composiciones musicales que serían imposibles de recrear en los instrumentos contruidos con el sistema temperado. Sirviéndose de la tecnología, las mentes ingeniosas y creativas abrieron las puertas no solo a la exploración de sonoridades, sino también a propuestas diversas en lo que a estética y estructura musical se refiere.

Con la introducción de nuevos (y prácticamente infinitos) materiales sonoros surgen las composiciones dedicadas a la exploración del sonido partiendo de un concepto del sonido como materia prima. Tomando como ejemplo la investigación de Edgar Varèse (1883-1965), se puede observar un reto a la convención de la organización de la música occidental, el compositor lo describe refiriéndose a su obra *Hiperprisma* (1922 – 1923):

El movimiento de planos y masas sonoras, variando en intensidad y densidad, se encuentra en mi obra sustituyendo al antiguo contrapunto lineal, fijo. [...] como un punto de partida, los mismos procedimientos que se han encontrado en el contrapunto clásico, con la diferencia que ahora, en lugar de notas, son masas organizadas de sonidos las que se mueven unas contra otras.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Coriún Aharonián. *La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos*. (Lulú, Nº 3, Buenos Aires, IV-1992. Digital) 2.

<sup>19</sup> Edgard Varèse citado por Eugenio Trias en *El canto de las sirenas / Argumentos Musicales*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007) 780.

Varèse compone partiendo de que la premisa rectora es el comportamiento del material sonoro respecto a las leyes físicas y su estado natural, una conceptualización de la estructura musical sugerida y guiada por las posibilidades expresivas que ofrecen las innovaciones tecnológicas y la manipulación infinita del material sonoro (fuentes de sonido). De esta manera se anticipa a las transformaciones en la estética musical y se incorpora al *Groupe de Recherche de Musique Concrète* fundado por Pierre Schaeffer, indudablemente un fenómeno puente para la creación y estética musical.

En estas investigaciones también se permiten nuevas experiencias (y motivaciones creativas) para los que las escuchan. Varèse invita a reflexionar sobre su obra desde una perspectiva estrictamente en referencia al comportamiento del material sonoro, como un “fenómeno de penetración o repulsión”.<sup>20</sup> Podría incluso decirse que de esta manera el compositor ahora se permite explorar nuevos públicos, presentando obras que ahora no solo interesan a los críticos sino a los curiosos que están exentos de adjudicar teorías sobre la forma y entregarse por completo a la experiencia sonora.

Aunado a la irrupción con la tradición y a las nuevas conceptualizaciones sobre la expresión sonora, la disposición y acceso a estudios de grabación y laboratorios en universidades, surge el compositor de música electroacústica. A partir de la segunda mitad del siglo XX se habilita un espacio de creación para un nuevo representante del discurso sonoro y musical, un perfil de músico posiblemente atraído a esta nueva forma de expresión que elimina “la mediación del intérprete en su necesidad de comunicación con sus semejantes”.<sup>21</sup>

El creador del nuevo material sonoro es también un especialista en la actividad de *escucha reducida*, un concepto imprescindible en estudios sobre el sonido. Este nace a

---

<sup>20</sup> 780.

<sup>21</sup> Coriún Aharonián. *La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos*. (Lulú, N° 3, Buenos Aires, IV-1992. Digital) 3.

partir de un exhaustivo análisis de Pierre Schaeffer sobre los modos e intenciones de escucha, sin duda, una parte integral de los fundamentos teóricos y estéticos de su *Traité des objets musicaux*. Aquí se puede apreciar una de sus conclusiones que podría considerarse una definición de escucha reducida y que también incluye su relación con el objeto sonoro:

Finally, in a third scenario, if the listening intention is directed toward *the sound itself*, as with the instrumentalist—or the acousmatic listener, indifferent to conventional language and the anecdotal origin—indicators and values are surpassed, forgotten, redefined, for a unique, unusual, but nevertheless irrefutable, perception: *having ignored the source and the meaning, we perceive the sound object*.<sup>22</sup>

Las teorías de *Traité des objets musicaux* continuaron vigentes con las aportaciones de otros compositores atraídos a la experimentación sonora. En particular, destaca otro miembro del *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, Michel Chion (1947), quien contribuyó a la difusión y accesibilidad de los estudios sobre el sonido en *Guide des objets sonores* (1983), un resumen muy completo de los estudios de Schaeffer. Cincuenta años después de la publicación *Traité des objets musicaux*, Adrian Moore (1969) sintetiza las palabras de Schaeffer sobre la escucha reducida en *Sonic Art* (2016): “Reduced listening is the acousmatic approach: listening not to the source or cause but to the sound itself, its energy and flow”.<sup>23</sup>

En un estado de escucha reducida se elimina la causa y las asociaciones inherentes al sonido—derivadas por experiencia y cultura—y consiste en darle mayor importancia

---

<sup>22</sup> Pierre Schaeffer. *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*. (Berkeley: University of California Press, 2017) 115.

<sup>23</sup> Adrian Moore. *Sonic Art. An introduction to Electroacoustic Music Composition*. (New York: Taylor & Francis, 2016) 10.

al sonido como un objeto propio y no a sus causas, lo cual se puede lograr realizando pistas con sonidos cuyas fuentes no sean fácilmente identificables. Esto quiere decir que, en teoría, una pieza de experimentación sonora demanda toda la atención del escucha, sujeto a las sensaciones que provoque la organización de los sonidos regidos por los cambios en el tiempo y el espacio. Las posibilidades de composición que se basan en esta premisa son infinitas y, por lo tanto, permiten una expansión ilimitada en el ámbito sonoro.

En el transcurso de aproximadamente cien años, la innovación tecnológica musical y las exploraciones de nuevo material sonoro han permitido un avance exponencial para la composición musical y para la consolidación de la experimentación del sonido con posibilidades expresivas. No solo en lo que se refiere al avance y accesibilidad de herramientas para la composición, nuevas fuentes de sonido y técnicas de difusión, también dio a lugar una definición ampliada de lo que es la obra musical. La composición musical ya desde los inicios del siglo XX se refiere a todo desde las partituras, voces y músicos virtuosos, hasta los sonidos de la naturaleza, los de las máquinas que forman parte de nuestras vidas y los creados por la modulación de la energía eléctrica. La tecnología ha permitido la exploración de material sonoro con distanciamiento a aditamentos teóricos tradicionales y, por lo tanto, en la actualidad nos encontramos en una revaloración y apreciación del sonido en su carácter experimental, siendo el caso más evidente el del minucioso trabajo audiovisual.

Si bien la presentación de una pieza de esta naturaleza para un público cautivo no es un producto para las masas, el hecho de que existan y se mantengan las plataformas para su creación, estudio y proliferación es un producto y reflejo de una cultura occidental que aprovecha y genera herramientas para satisfacer la curiosidad y necesidad de la expresión a través del fenómeno sonoro.



Dicho lo anterior, la realización de la interpretación sonora de *Bestiario* se considera un experimento de diseño sonoro que toma como fundamento conceptual las investigaciones de Pierre Schaeffer sobre el objeto sonoro y la escucha reducida. Sintetizando las definiciones ya presentadas puede decirse que el objeto sonoro existe en la experiencia acusmática. Bajo este planteamiento, el experimento de este proyecto consiste en presentar los microrrelatos de *Bestiario* en la voz grabada del autor y manipularlos digitalmente para transformarlos en una colección de objetos sonoros. La intención es que la estética de las alteraciones sonoras invite a la actividad de escucha reducida y ofrezca una experiencia despojada de ser solo lo que las palabras significan.

El capítulo a continuación abordará un análisis del *Bestiario* como objeto de estudio sonoro con la intención de fundamentar las decisiones creativas que se representarán en la producción de los archivos de audio digital del presente proyecto.

“Como en los viejos bestiarios, en el de Arreola el animal sirve como retícula de la lectura de la condición humana.”

- Saúl Yurkievich<sup>24</sup>

### **3. Sobre Bestiario**

La selección de *Bestiario* para realizar una interpretación sonora se fundamenta no solo por los identificadores *arreolianos* ya mencionados, es decir, su concepción oral y su formato breve. Su contenido, estructura y riqueza literaria ofrecen un campo abierto para la imaginación y, por lo tanto, para la interpretación creativa. Antes de reflexionar sobre su calidad sonora, es importante anotar algunos antecedentes del *Bestiario* que permitan ubicarlo en el campo de las letras, proyectos sonoros y en la obra de Arreola.

#### **3.1 En las letras**

La composición del *Bestiario* de Arreola primero debe observarse a partir de la tradición de los bestiarios en la historia de la literatura. El *Physiologus*, un manuscrito griego de autor desconocido que se estima data entre los siglos II y V, es considerado el primer exponente del género. En esencia, la publicación es una colección de descripciones de flora, fauna y criaturas fantásticas acompañadas de anécdotas alegóricas de carácter moralizante. La Edad Media representa el periodo icónico de la tradición de los bestiarios ya que fue cuando se realizaron las traducciones del manuscrito griego permitiendo su propagación. De acuerdo con François Gramusset el *Physiologus* es el libro más difundido, después de la Biblia, hasta el siglo XII.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Saúl Yurkievich en Juan José Arreola *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 8.

<sup>25</sup> François Gramusset. “En el arca de Arreola, carne y palabra se buscan (sobre su Bestiario de 1958)”. (*La Palabra* (26) 2015: 85-95. Digital) 88.

Dando un salto al siglo XX, antes que el *Bestiario* de Arreola, el *Manual de Zoología Fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges recupera la tradición del *Physiologus*, para transformarlo en una de las obras más icónicas que rescataron y resignificaron la tradición literaria. Sin duda este último fue detonador e inspiración para la publicación de *Punta de Plata* (1958) la primera edición del *Bestiario*, en palabras de Yurkievich: “Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval en bestiario real”.<sup>26</sup>

Entre los incontables análisis literarios sobre Arreola existen algunas investigaciones académicas que dan luz al carácter literario de *Bestiario*. A manera de disección, el artículo de François Gramusset “En el arca de Arreola, carne y palabra se buscan (sobre su Bestiario de 1958)” (2015) presenta un análisis detallado de cada uno de los apartados de *Bestiario*, clasificándolos respecto a su contenido y las referencias que en el texto se hacen sobre las conductas del ser humano. Asimismo, Gloria Estela González Centeno en “La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso” (1996) dedica una sección de su disertación a la relación de la fábula con el imaginario animal de Arreola.

### **3.2 En el campo de la experimentación sonora**

Para aproximarse a la calidad sonora de *Bestiario*, cabe aclarar que la intersección entre el concepto de *bestiario* y la expresión sonora no es novedad. “El Carnaval de los Animales” (1886) de Camille Saint-Saëns (1835-1921) bien podría considerarse un bestiario musical al tratarse de una suite musical en 14 movimientos que representa un

---

<sup>26</sup> Saúl Yurkievich en Juan José Arreola *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 8.

programa zoológico: I. Introducción y marcha real del León, II. Gallinas y Gallos, III. Asnos, animales salvajes, IV. Tortugas, V. El Elefante, VI. Canguros, VII. Acuario, VIII. Personajes con largas orejas, IX. El cucú en el fondo del bosque, X. Pajarera, XI. Pianistas, XII. Fósiles, XIII. El Cisne, XIV. Final.

En tanto a referencias musicales más recientes, existen algunos artistas y compositores que utilizan la palabra *bestiario* para titular su obra, aunque sin referirse a un bestiario literario en particular. Tal es el caso de *Bestiario* (2014) del mexicano Eduardo Solís Marín, obra electroacústica compuesta en tres partes: I. Jaguar, II. Murciélago, III. Gallo eléctrico. Asimismo, la agrupación mexicana Cienfuegos tiene un disco basado en la cosmovisión y figuras prehispánicas titulado *Bestiario Sonoro* (2018), por tratarse del género literario que ejemplifica distintas conductas del ser humano visualizadas en los animales. Un caso más que presenta una intersección—aunque lejos de ser una composición sonora—es *El Bestiario Sonoro* (2018), de Luis Delgado, el cual a manera de exhibición presenta una serie de instrumentos musicales en los que queda plasmada la relación entre el ser humano, los animales y la música.

Sin duda existen incontables antecedentes en los que una agrupación de animales (o un animal en específico) se utiliza como herramienta para conceptualizar una expresión sonora. Más específicamente sobre la obra y, en particular, el *Bestiario* de Arreola, existe un proyecto que, en su propuesta multidisciplinaria, incluye la recreación oral de algunos de los textos de *Bestiario* de Juan José Arreola.

El proyecto de Alonso Arreola, nieto del autor, titulado *Arreola por Arreola: Bestias y Prodigios* (2012) es musical, poético, actoral y plástico en torno a una selección de textos sobre animales de su abuelo. Refiriéndose a la selección de textos para la puesta en escena, Alonso Arreola no se concentró solo en el *Bestiario* ya que, en sus palabras: “Arreola humaniza al animal en *Bestiario*, pero en su otra literatura hace lo opuesto, el

hombre se transforma en animal y, por lo tanto, el espectáculo se enriquece al conjugar ambas aproximaciones de su obra”.<sup>27</sup>

José María Arreola, hermano de Alonso quien también participo en *Bestias y Prodigios*, en una línea semejante, pero sobretodo teatral, dirige un monólogo como parte de su iniciativa LIBROSVIVOS titulado *Confabulario, un hombre de traje y capa y el cabello alborotado*, en el cual el actor personifica al libro para reinterpretar su contenido, su concepción y su relación con los otros, como *Bestiario*.

El presente proyecto no se concentra en una musicalización del *Bestiario* y no pretende que el resultado sea una experiencia totalmente descriptiva del texto. La intención más bien sigue la línea de tomar los textos como objeto de estudio y hacer una reinterpretación de su contenido, quizá acercándose más a lo que José María Arreola hace con LIBROSVIVOS.

### **3.3 En la obra de Arreola**

No solo en *Bestiario*, sino en toda la obra de Arreola hay referencias e incluso protagonistas del reino animal, destaca, por ejemplo, *La Migala* (1952). Entre sus memorias se encuentra la relación del autor con los animales que desde pequeño lo han asombrado y hecho reflexionar sobre su existencia. Habla de la difícil tarea de estar constantemente conciliando la crueldad que ejercemos al matarlos para alimentarnos. También recuerda un borrego negro que logró esquivar cuando apenas aprendía a caminar y la etapa de su vida en la que se apasionó por la tauromaquia. Pareciera que en su obra rinde homenaje al reino animal al cual, por naturaleza siempre seremos crueles, pero en la literatura ha sido útil para reconocer nuestra humanidad: “El animal, repito, sirve para

---

<sup>27</sup> Alonso Arreola. Entrevista en persona el 7 de marzo 2019 en Querétaro, Querétaro.

criticar, para ver al sesgo ciertas cosas desagradables [...] en el fondo las fábulas clásicas y los apólogos modernos están cortados con el mismo patrón: unas y otros se preocupan por aclarar el paso del hombre sobre la tierra”.<sup>28</sup>

Particularmente en *Bestiario*, se observa como conjuga la utilidad del animal como espejo del hombre y la influencia de Papini. Al referirse a *Gog* (1931) Arreola argumenta que no es una novela “sino más bien un libro de ensayos humorísticos, una imagen del mundo [...] visto a través de los lentes oscuros del pesimismo y los espejos convexos de la caricatura”.<sup>29</sup> Y refiriéndose a los animales retoma: “En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayuda a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales”.<sup>30</sup>

### 3.4 Como objeto de estudio sonoro

El *Bestiario* como objeto de estudio sonoro puede apreciarse primero desde su estructura. El libro se conforma por piezas breves agrupadas bajo un mismo título, independientes pero que bien pueden narrar un recorrido por el zoológico de Chapultepec—el objetivo de las ilustraciones de Héctor Xavier en *Punta de Plata*—asemejándose quizá al formato de un álbum conceptual de la segunda mitad del siglo XX. En otro plano, como ya se profundizó en el primer capítulo, es la obra del autor que se reconoce por no haber sido escrita sino más bien dictada, un fundamento para recrear una experiencia sonora como lo fue su concepción. Finalmente, desde el contenido, Arreola “[...] para decir lo propio de la especie pone en juego una opulenta panoplia de recursos figurales: personifica,

---

<sup>28</sup> Juan José Arreola; Fernando del Paso. *Memoria y olvido; vida de Juan José Arreola (1920-1947)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003) 67.

<sup>29</sup> 74.

<sup>30</sup> 74.

metaforiza, magnífica, metamorfosea”<sup>31</sup>, lo cual nutre la imaginación y abre camino a la creación de una interpretación sonora.

El resultado que se busca de una interpretación sonora de *Bestiario* es que aluda al producto en sí y su proceso de concepción. Esto se pretende lograr tomando como fuente sonora la misma voz del autor (grabaciones disponibles en línea<sup>32</sup>) y transformar digitalmente las palabras del texto. La intención es que de esta manera la fuente se retire de ser solo descriptiva/explicativa/semiótica y se presenten las condiciones para la escucha reducida. Esto permite que la voz del autor se conceptualice como una colección de objetos sonoros como los define Schaeffer y no solo como una narración atada al significado de las palabras. Es la voz transformada de Arreola lo que invita a la actividad de escucha reducida para referir a una interpretación personal de los temas *arreolianos* y las cualidades expresivas de la voz.

Cada uno de los textos se analiza considerando elementos que funcionan como ejes para las decisiones de diseño sonoro. Una aproximación se concentra en la narrativa y es en donde se identifican los protagonistas y sus descriptores. Otro acercamiento es el tipo de relación entre los personajes que expone Arreola y permite la identificación de un tono. Finalmente, el entorno (hábitat) permite buscar texturas que los identifiquen. El análisis dentro del proceso creativo permite descubrir los elementos que individualizan a los textos y descubrir la riqueza que se encuentra en las pocas palabras que componen los textos de Arreola.

Dicho lo anterior, el experimento consistirá en verter mis propias ideas de manera sonora. Para cada uno de los textos se identificarán los elementos que apoyen y se representen en la producción sonora y así, a partir de mi subjetividad, se busca construir

---

<sup>31</sup> Saúl Yurkievich en Juan José Arreola *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 9.

<sup>32</sup> Juan José Arreola. “Mexican poet and short story writer Juan José Arreola reads from his work, *Confabulario*.” *Archive of Hispanic Literature on Tape* (Library of Congress, 1960) <<https://www.loc.gov/item/93842814/>>.

una colección de sonidos que se organizarán para tener un efecto particular sobre el escucha. En otras palabras, se pretende una interpretación sonora para que tengan una función sobre el escucha, así como la experiencia de leer una y otra vez el texto puede ofrecer al lector más de una interpretación. En este sentido, el experimento sonoro en cuestión podría revitalizar la obra para el mismo u otro público, es decir, la traducción del texto a otro medio pudiera acercar el mundo de Arreola a quienes no lo conocen.

El proyecto se concentrará en los textos “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”. Estos son los textos de *Bestiario* que se lograron encontrar recitados en la voz del autor y apoyan el objetivo del proyecto de crear sonoridades a partir de la manipulación de la voz del autor. También resulta interesante que la selección abarca hábitats diferentes y, por lo tanto, los sonidos desarrollados considerando texturas que aludan a estos escenarios permite crear experiencias distintas. Incluso, estas texturas podrían reutilizarse para producir piezas para los animales de *Bestiario* que compartan los mismos entornos y que entonces se sostendría la idea de un conjunto de textos creados por un mismo autor.



"Componer es 'poner-con'...componer...'poner-con'...qué pones con, cómo y por qué."

- Beatriz Ferreyra<sup>33</sup>

#### **4. Textos y bosquejos para interpretación sonora**

A continuación, se presentan los textos seleccionados “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”<sup>34</sup>, cada uno seguido de un breve análisis que toma las particularidades de los temas recurrentes *arreolianos*: la relación entre hombres y mujeres, la humanidad reflejada en los animales y su pueblo Zapotlán el Grande. A manera de bosquejo, estos análisis son el punto de partida que apoya las decisiones creativas para la elaboración de la experiencia sonora.

##### **4.1 “Insectiada”**

Pertenecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes.

Vivimos en fuga constante. Las hembras van tras de nosotros, y nosotros, por razones de seguridad, abandonamos todo alimento a sus mandíbulas insaciables.

Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes.

---

<sup>33</sup> Beatriz Ferreyra en “Beatriz Ferreyra (Entrevista) La Casa Encendida.” *La Casa Encendida*, 1 abril 2019. Web. 10 sept. 2020 <<https://youtu.be/PIHhUblm1t4>>

<sup>34</sup> Los textos aquí expuestos se transcriben de Juan José Arreola. *Bestiario*. (Ciudad de México: Booket, 2018)

El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja un nuevo aspirante.

Y así hasta el final. La unión se consuma con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce.

Queda adormecida largo tiempo triunfadora en su campo de eróticos despojos. Después cuelga del árbol inmediato un grueso cartucho de huevos. De allí nacerá otra vez la muchedumbre de las víctimas, con su infalible dotación de verdugos.

#### **4.1.1 Bosquejo de interpretación sonora de “Insectiada”:**

La “Insectiada” representa uno de los textos que abordan uno de los temas recurrentes de Arreola: la relación entre hombres y mujeres. En este microrrelato “[...]las hembras, robustas y crueles, han instaurado el despotismo femenino”.<sup>35</sup> El tono del texto da “la impresión de inevitable fatalidad”<sup>36</sup> y en él reconocemos el arquetipo de la *femme fatal*. Por lo tanto, se busca una sonoridad que aluda a lo tenebroso y tenso.

En cuanto a la construcción de los objetos sonoros, el punto de partida es la representación de los dos protagonistas que entreteje el texto: la hembra y los machos. Aprovechando los descriptores en la voz grabada de Arreola como “vigorosas”, “sanguinarias”, “mandíbulas insaciables”, “irresistible aroma” y “perfumada”<sup>37</sup>, se pretende elaborar una colección de sonoridades que en conjunto representen a la hembra

---

<sup>35</sup> Saúl Yurkievich en Juan José Arreola *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 15.

<sup>36</sup> 15.

<sup>37</sup> Juan José Arreola. “Insectiada”. *Bestiario*. Ciudad de México: Booket, 2018) 21-22.

con texturas sostenidas y graves. Para contrastar con su contraparte, los machos, se representarán con sonidos breves y agudos.

Sobre este texto Yurkievich explica que “el tono del texto es expositivo, más o menos objetivante, económico y sin énfasis”.<sup>38</sup> Sin embargo, al escucharlo en la voz del autor, se perciben cambios en su entonación en el inicio de la frase “Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas”<sup>39</sup>. Si bien no es notablemente enfático, es un cambio para denotar el carácter perverso de lo que comunica el texto lo cual puede servir como una especie de clímax en la narrativa sonora.

#### 4.2 “El sapo”

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido; viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él. Es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros como una abrumadora cualidad de espejo.

---

<sup>38</sup> Saúl Yurkievich en Juan José Arreola *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 15.

<sup>39</sup> Juan José Arreola. “Insectiada”. *Bestiario*. Ciudad de México: Booket, 2018) 21.

#### 4.2.1 Bosquejo de interpretación sonora de “El sapo”:

Al escuchar “El sapo” en la voz de Arreola se percibe un tono solemne y poético que presenta a un animal adaptable a la adversidad. El sapo se sumerge en el lodo para suspenderse durante el invierno y surge con la primavera sin cambios. La representación sonora puede remitir a esta suspensión en el tiempo y el silencio con un pulso continuo.

En una primera impresión el protagonista es el sapo, sin embargo, una observación más detenida devela al personaje coprotagonico, su hábitat. Esto es el punto de partida para el desarrollo de una interacción narrativa de objetos sonoros que corresponden al sapo y a su contraparte en el microrrelato. Para la elaboración de las sonoridades se consideran contrastes entre el movimiento (“salta”, “latido”, “todo corazón”) y el reposo (“estático”, “sumerge”, “ninguna metamorfosis”, “silencio”)<sup>40</sup>. También, la experiencia sonora pretende mostrar texturas líquidas para aludir a la sensación de un espacio húmedo y pantanoso (“prensado”, “lodo frío”, “lluvias”, “tierra blanda”, “humedad”)<sup>41</sup>.

“El sapo” es uno de los textos del *Bestiario* que ejemplifica otro tema recurrente en la obra de Arreola, la antropomorfización de los animales (humana animalidad<sup>42</sup>). En palabras de François Gramusset:

[...] los animales de Arreola son epifánicos, son manifestaciones de la condición humana tal como la vive Arreola, figuras-espejos de la esencia del hombre. El sapo representa el patético rebajamiento, el envilecimiento y la caída del príncipe azul de la creación, del hombre, convertido desde

---

<sup>40</sup> “El sapo”. 13

<sup>41</sup> 13.

<sup>42</sup> Saúl Yurkievich usa como subtítulo “Humana animalidad” para elaborar sobre uno de los recursos literarios de Arreola. 7.

siempre y para siempre en un amante feo y odiado, que espera pacientemente su imposible redención, su “metamorfosis”.<sup>43</sup>

De acuerdo con este análisis de Gramusset se pretende hacer referencia sonora a esta cualidad de espejo y, por lo tanto, a la expresión de Arreola sobre la condición humana. Un recurso para lograr esto es la inversión de la voz grabada del autor o quizá doblada para crear un eco, aludiendo a lo que ocurre visualmente en una reflexión frente a un espejo.

### **4.3 “Topos”**

Después de una larga experiencia, los agricultores llegaron a la conclusión de que la única arma eficaz contra el topo es el agujero. Hay que atrapar al enemigo en su propio sistema.

En la lucha contra el topo se usan ahora unos agujeros que alcanzan el centro volcánico de la tierra. Los topos caen en ellos por docenas y no hace falta decir que mueren irremisiblemente carbonizados.

Tales agujeros tienen una apariencia inocente. Los topos, cortos de vista, los confunden con facilidad. Más bien se diría que los prefieren, guiados por una profunda atracción.

Se les ve dirigirse en fila solemne hacia la muerte espantosa, que pone a sus intrincadas costumbres un desenlace vertical.

Recientemente se ha demostrado que basta un agujero definitivo por cada seis hectáreas de terreno invadido.

---

<sup>43</sup> François Gramusset. “En el arca de Arreola, carne y palabra se buscan (sobre su Bestiario de 1958)”. (*La Palabra* (26), 2015) 90.

### 4.3.1 Bosquejo de interpretación sonora de “Topos”:

“Topos” pareciera un eco de “El cuervero” escrito algunos años antes e incluido en *Varia invención* (1949) la primera publicación de Arreola. En “El cuervero” uno de los personajes se expresa sobre dificultad del oficio de exterminar a las tuzas, una especie de roedor que, al igual que el topo, vive debajo de la tierra:

Pero a las tuzas ¿quién las ve? Son del color de la tierra. [...] Y las tuzas se lo tragan todo. Los granos de la semilla, la milpa chiquita y grande. Los jilotes y hasta las mazorcas. Dan guerra todo el año. [...] Hay que pegarles el balazo en la mera cabeza para que queden bien muertas, sin moverse. Porque tuza que se mete a su agujero es tuza perdida.<sup>44</sup>

La tuza mexicana habita el Eje Volcánico Transversal, el cual atraviesa Zapotlán el Grande, la tierra de Arreola y un escenario que se repite en su obra y al que le dedicó su única novela *La feria* (1963).<sup>45</sup>

En “Topos” la imaginación de Arreola dedica, en tono de declaración fáctica, una solución extraordinaria a la frustración del agricultor para eliminar a los topos. En este microrrelato se hace evidente lo que Felipe Garrido expresa sobre lo característico del autor: “Arreola, todos lo hemos escuchado, habla como escribe; no distingue entre la imaginación y la realidad [...]”.<sup>46</sup> Y así, imaginar un agujero que da al centro de la tierra para solucionar el problema de los topos, se vuelve una realidad.

También resulta interesante agregar que el tono de este texto en particular puede aludir a la experiencia laboral de Arreola como cablista del periódico *El Occidental* y,

---

<sup>44</sup> Juan José Arreola. “El cuervero” en *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 42.

<sup>45</sup> “Por lo menos en cuatro textos anteriores Arreola se había acercado a su pueblo: de manera fallida en “El cuervero”, que peca de fácil costumbrismo; de manera magistral en “Hizo el bien mientras vivió”, “Pueblerina” y “Corrido.” Felipe Garrido en *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 11.

<sup>46</sup> 16.

para reconocer esta particularidad del autor, la representación sonora de “Topos” pretende hacer referencia a la experiencia de escuchar un segmento de noticias en la radio.

Por hacer énfasis en sus descriptores, se contempla que los protagonistas del texto sean los topos y los agujeros. Para representar a los topos se tomarán las palabras “enemigo”, “cortos de vista”, “prefieren la muerte”. Y para construir a su contraparte, los agujeros, se contemplarán las palabras “atrapar”, “inocente”, “volcánico”, “atracción”, “vertical”. A su vez, hilando la interacción entre los protagonistas del relato, la narrativa se puede desarrollar entre tensión y reposo y, a través de texturas, la experiencia sonora pudiera dar la sensación de un ambiente terroso, como el que se encuentra en Zapotlán el Grande, el paisaje reconocido en la obra de Arreola

“Mi obra más importante es la que no he escrito. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización. Existe una gran distancia entre lo que uno siente como posibilidad y lo que uno obtiene como resultado.”

- Juan José Arreola <sup>47</sup>

## **5. Documentación**

En este apartado se documenta el proceso de producción de las interpretaciones sonoras de “Insectiada”, “El sapo” y “Topos” de *Bestiario* de Juan José Arreola. Se realizaron tres archivos digitales (anexos en disco compacto) para su reproducción en audífonos (sonido estéreo) aludiendo a una experiencia individual como lo es la lectura de los textos en *Bestiario*. Para el proceso de ensamblaje y experimentación se utilizó el software de edición de audio digital *GarageBand*, un controlador *MIDI M-Audio Axiom AIR Mini* y una colección de pedales para generar efectos sobre la marcha de una manera mas intuitiva.

El archivo digital con la voz de Arreola que se utilizó como la fuente de sonido principal y que se procesó en el software de edición de audio, el controlador y los pedales se encuentra en los archivos de audio de *Library of Congress* bajo el título “Mexican poet and short story writer Juan José Arreola reads from his work, Confabulario”. Para su referencia, comparto aquí la liga: <https://www.loc.gov/item/93842814/>

Para explorar otras opciones, otra fuente de sonido que se utilizó fue la grabación de una pluma escribiendo uno de los textos. Esto con la intención de manifestar e integrar en las piezas sonoras la historia de la concepción de *Bestiario*. El resultado de esta

---

<sup>47</sup>Juan José Arreola. *Narrativa Completa*. (Ciudad de México: Debolsillo, 2016) 17.



grabación ofrece una variedad de texturas pero solo se integró en “Topos”. Durante el proceso surgió la idea de los pedales conectados al micrófono de contacto adherido a la pluma para obtener más texturas, sin embargo, el objetivo siempre fue trabajar con la versatilidad de la grabación de la voz de Arreola y las posibilidades sonoras que permite la modificación y edición de audio digital.

Aquí se presenta un gráfico representando el trayecto que busca trazar este, los primeros tres cuadros representan el trabajo realizado y los últimos dos lo que se espera ofrecer al receptor:



El capítulo anterior cubre el primer paso del trayecto, la interpretación y análisis de la fuente original. A continuación, se explican algunas de las decisiones creativas que se dieron durante la experimentación para lograr ciertas estéticas sonoras (modificación de la voz de Arreola para la creación de objetos sonoros) y que dieron pie a la producción y diseño de la experiencia sonora (organización y diseño de los objetos sonoros en el tiempo y espacio).

## 5.1 “Insectiada”

Se comenzó pensando en los personajes, la hembra y los machos. Para crear a la hembra se tomaron sus identificadores en el texto: “hembra”, “vigorosas”, “irresistible aroma”, “terriblemente escasas”, “sanguinarias”, “perfumada”, “mandíbulas insaciables”. Cada una de estas se asignó a teclas en el controlador MIDI para construir un objeto sonoro que representara a la hembra, el resultado fue un sonido modulado, extendido y con tonos graves. Para los machos se buscó generar un contraste y por lo tanto la selección obedece

al criterio de lo binario: un breve sonido agudo que resultó de estar haciendo cortes de edición.

Para representar a la multitud de machos se replica la voz de Arreola en diferentes momentos (que se refiere a los machos) y en una variedad de tonos, por ejemplo, para aludir a “veinte machos débiles y dolientes”.

Para abordar el tono y la atmósfera se extrajo un momento del sonido de la hembra y se editó para hacer un *loop* que se presenta a lo largo de la narración para generar tensión. Agregando a la misma intención, pero a manera de contraste, se generó otro *loop* continuo a partir de la letra *a* de “perfumada”. Aquí puede decirse que el objetivo es aludir a que todo se trate del dominio de la hembra, como se reflexionó en el bosquejo.

## 5.2 “El sapo”

En el caso de “El sapo” se eligieron las palabras que de alguna manera representan movimiento a lo largo del texto: “estático”, “latido”, “sumerge”. Éstas se modificaron para hacer distintos ritmos, buscando siempre representar el latido y la idea de escuchar la cacofonía de sapos en su hábitat, el cual buscaba representarse en el análisis inicial.

Considerando que el texto se refiere a vernos reflejados en el sapo y que tiene cualidades humanas, el sonido que representa la atmósfera—a manera de *loop*—se extrajo de un momento en el que se escucha el aliento del autor en la grabación.

Para aludir al reflejo y la “cualidad de espejo” el último párrafo del texto se copió y se editó para representar el momento a manera de eco. En este caso también se experimentó con la inversión pero se eliminó ya que tras varios intentos resultaba en una estética que no embonaba.

### 5.3 “Topos”

En “Topos” se aprovechó la grabación de la pluma ya que tiene una cualidad sonora que pareciera la acción de rascar algo terroso. Al igual que en la “Insectiada” se pensó en los personajes para crear el objeto sonoro y se asignaron las palabras al controlador MIDI: “agujero”, “profunda”, “atracción”, “vertical”. El resultado de la interacción entre los protagonistas fue la representación de los topos atraídos ciegamente a los agujeros que dan al centro de la tierra a través de un diálogo entre contrastes sonoros.

Como se mencionó en el bosquejo, se agregó un filtro a la voz del autor para que diera la sensación de estar narrando una noticia en el radio y, siguiendo esta misma línea, las repeticiones de las palabras “topo” o “topos” se presentan en conjunto para emular un *jingle* radiofónico y se colocó como introducción y conclusión del reportaje. Para lograr esto se seleccionó cada mención de “topo” o “topos” y se unieron en el orden de aparición, al escuchar el resultado ya no fue necesario añadir efectos o filtros, es decir, se aprovechó la pura entonación del autor.

## Conclusiones

Se espera que este estudio y sus resultados del proceso creativo ofrezcan una evidencia de la modalidad oral de la literatura y que de esa manera pueda revelarse la importancia de la escucha en las posibilidades de interpretación. Bajo este planteamiento, se puede concluir que este proyecto es una intervención para provocar la reflexión sobre la manera en la que respondemos al fenómeno sonoro. En particular, resalta la versatilidad estética de la manipulación digital de la voz grabada. A continuación, algunas reflexiones sobre el trayecto de este experimento de diseño sonoro.

La traducción (o transferencia) del contenido del texto a elementos sonoros resulta el mayor reto del proyecto. No solo por tratar de buscar y atinar lo particularmente *arreoliano* para de alguna manera representarlo más allá de lo que las palabras significan, si no porque la interpretación de un sonido puede ser más subjetiva que la interpretación de una palabra escrita que es exenta de estímulos adicionales. Precisamente, por este motivo, se optó por producir versiones de cada texto sin omitir la voz del autor. Al incluir la narración el escucha puede referir los sonidos alterados—creados para distanciarlos de su causa—a lo que se está expresando en palabras y esto permite una experiencia integradora, respetando el sentido de los textos. Finalmente, la pauta de la intención es la idea de conducir al escucha para que relacione los sonidos con lo que significan las palabras. De esta manera, se puede tener una experiencia que incluya lo que el autor desea comunicar acompañado de un estímulo sensorial.

La oralidad del autor también es guía fundamental para la organización de los otros sonidos en el tiempo y espacio. Al inicio de este estudio, se consideró no incluir la narración original para buscar una experiencia completamente retirada del significado y solo diseñar sonoridades a partir de las alteraciones de la voz que evocaran el sentido de

los textos. La intención de esta propuesta inicial era dar una experiencia sonora para atender en su totalidad a la actividad de escucha reducida (eliminar la causa) y hasta cierto punto provocar escuchar el sonido en sí mismo que a su vez representara la interpretación (personal) de los textos. Sin embargo, en el ejercicio de estar estudiando y escuchando la voz del autor se reconoció una base para las decisiones del diseño. El resultado final de cada interpretación sonora es una interacción directa con el autor y eso es muy enriquecedor para el proceso creativo y deja en evidencia la genialidad Arreola.

Se pudieran atender descripciones minuciosas de los procesos que conllevaron a las decisiones creativas y así ahondar en la interpretación personal de los microrrelatos, sin embargo, se espera que cada escucha tenga su propia experiencia absuelta de buscar sentido a las decisiones en el diseño. De manera informal, se ha obtenido retroalimentación variada e interesante al compartir los archivos de audio y esto ha dado pie a la idea de realizar una extensión o una segunda fase de este trabajo. Pudiera realizarse un experimento sobre percepción, es decir, una especie de laboratorio para concentrar interpretaciones y analizar los resultados. Con esto se reitera que este proyecto ofrece un estudio que permite reflexionar sobre la versatilidad la modalidad oral de la literatura. En general, como ejercicio que intenta provocar la activación de la escucha reducida, también puede considerarse algo que quizá detone otras iniciativas sonoras o musicales. Cabe mencionar que este trabajo no se propone como pieza musical o de arte sonoro, es un experimento para inspeccionar de manera tangible la oralidad de Arreola.

Se exploró la posibilidad de definir o categorizar este proyecto como arte sonoro sin embargo en la búsqueda de una definición se encontró que es un término que continúa bajo la lupa de la teoría crítica del arte, lo cual se aleja del objetivo académico de este proyecto. Como se menciona desde un inicio, este trabajo no tiene pretensiones fuera de

ser un estudio/experimento fundamentado en encontrar enlaces entre la literatura y música.

Utilizar representantes de cada disciplina artística—Arreola (literatura) y Schaeffer (música)—para provocar una convergencia es el planteamiento base que impulsa este proyecto. Desde un inicio—de manera intencional—se declaró el carácter disruptivo de ambos autores, reconociendo en sus legados una evasión del esquema tradicional de lo que en su tiempo se categorizaba como convención estética. En el transcurso de la realización del proyecto esta idea fue reforzándose, sin embargo, cabe mencionar que mientras Arreola hace un esfuerzo por no caer en la categoría de escritor, la dedicación de Schaeffer era la de componer con sonidos (no instrumentos acústicos o la voz) y reconocerlos como expresión musical. En el caso de Arreola, hace declaraciones para distanciarse de la literatura, por ejemplo: “¿Yo paso por escritor verdad? Pues yo no soy escritor, yo soy un hombre que en tres temporaditas breves de su vida se divirtió escribiendo cosas que se le ocurrían, sin ponerse a pensar en ellas.”<sup>48</sup> Por su parte, Schaeffer dedica su vida a los estudios sobre el sonido en sí mismo y se convierte en el representante de la música concreta que es, a fin de cuentas, algo reconocido como un tipo de composición o género musical. Puede decirse que la convención que reta Schaeffer no es la convención musical sino la manera en la que escuchamos:

The works and thoughts of Pierre Schaeffer have had a strong influence on musicians and musicologists, as well as on scientists; he challenged many preexisting concepts in the long tradition of musical craftsmanship and practice, and he challenged the way we listen and how our brain makes sense of audio phenomena.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Juan José Arreola en “Documental Juan José Arreola, El Gran fabulador.” *Clio*, 29 abril 2020. Web. 10 sept. 2020 <<https://youtu.be/sX2WEDDl4tw>>

<sup>49</sup> Daniel Teruggi en Pierre Schaeffer. *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*. (Berkeley: University of California Press, 2017) xvi.

Resulta interesante entonces que el posible puente (tangible) producido para este proyecto pudiera retar la manera en la que escuchamos la *no-escritura* de Arreola a quien, en palabras de Claudia Gómez:

Muchos criticaron que había escrito muy poco, ya no escribía porque era muy especial y crítico con su trabajo, pero continuaba su obra a través de la palabra. [...] Su manera de hablar, de comunicarse, de declamar, de decir pasajes enteros de libros de memoria, es parte de su obra pero poca gente lo entiende.<sup>50</sup>

Aquí cabe mencionar que, sin duda, la entonación del autor en todos los textos fue la guía para decidir donde hacer cortes, pausas, entradas/salidas de sonidos. También puede decirse que a grandes rasgos “Insectiada”, “El sapo” y “Topos” tienen en común un acto pivote—casi imperceptible en el formato de microrrelato—que determina las decisiones de organización de sonidos en el espacio: los machos saltando sobre la hembra, el sapo se sumerge en el lodo y los topos caen al centro volcánico de la tierra. Estos momentos son clave para enfatizar con los efectos extraídos de la modificación de las palabras enunciadas por el autor.

En conclusión, pudiera decirse que una modesta aportación se ha logrado al intervenir las grabaciones del autor ya que pone en evidencia que su obra *es su voz* y que lo que se ha publicado por escrito es solo una etapa de su trayectoria que, además, ni el mismo autor puede explicar: “Cuando se escribe de veras, se escribe con una especie de inocencia o de ingenuidad y uno no sabe bien que fue lo que escribió o por qué lo escribió o que quiere decir aquello que fue escrito.”<sup>51</sup> Con estas palabras, no queda más que esperar que lo que no escribió no se pierda y encuentre espacios para escucharse.

---

<sup>50</sup> Claudia Gómez Haro, “J.J. Arreola: prodigios con la palabra escrita y con la palabra hablada. Entrevista a Claudia Gómez Haro”. *Varia Arreola, Malabar Editorial* 22 nov. 2017. Web. 15 oct. 2020 <<https://malabar-ed.com/portfolio/arreola-prodigios-con-la-palabra-escrita-gomez-haro/>>

<sup>51</sup> Juan José Arreola en “Documental Juan José Arreola, El Gran fabulador.” *Clío*, 29 abril 2020. Web. 10 sept. 2020 <<https://youtu.be/sX2WEDDl4tw>>

## **Obras consultadas**

“Beatriz Ferreyra (Entrevista) La Casa Encendida.” *La Casa Encendida*, 1 abril 2019.

Web. 10 sept. 2020 <<https://youtu.be/PIHhUbIm1t4>>

“Documental Juan José Arreola, El Gran fabulador.” *Clío*, 29 abril 2020. Web. 10 sept.

2020 <<https://youtu.be/sX2WEDDl4tw>>

“J.J. Arreola: prodigios con la palabra escrita y con la palabra hablada. Entrevista a

Claudia Gómez Haro”. *Varia Arreola, Malabar Editorial* 22 nov. 2017. Web. 15 oct.

2020 <[https://malabar-ed.com/portfolio/arreola-prodigios-con-la-palabra-escrita-gomez-](https://malabar-ed.com/portfolio/arreola-prodigios-con-la-palabra-escrita-gomez-haro/)

[haro/](https://malabar-ed.com/portfolio/arreola-prodigios-con-la-palabra-escrita-gomez-haro/)>

“La obra inabarcable de Juan José Arreola, objeto de análisis y homenaje”. *Al Momento*

10 oct. 2018. Web. 29 oct. 2018 <[https://almomento.mx/la-obra-inabarcable-de-juan-](https://almomento.mx/la-obra-inabarcable-de-juan-jose-arreola-objeto-de-analisis-y-homenaje/)

[jose-arreola-objeto-de-analisis-y-homenaje/](https://almomento.mx/la-obra-inabarcable-de-juan-jose-arreola-objeto-de-analisis-y-homenaje/)>

Aharonián, Coriún. *La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos*. *Lulú*, N°

3, Buenos Aires, IV-1992. Digital.

Arreola, Juan José; del Paso, Fernando. *Memoria y olvido; vida de Juan José Arreola*

(1920-1947). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Arreola, Juan José. “Mexican poet and short story writer Juan José Arreola reads from

his work, Confabulario.” *Archive of Hispanic Literature on Tape*, Library of Congress,

1960 <<https://www.loc.gov/item/93842814/>>. Audio digital.

Arreola, Juan José. *Bestiario*. Ciudad de México: Booket, 2018. Impreso.

Arreola, Juan José. *Narrativa Completa*. Ciudad de México: Debolsillo, 2016. Impreso.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2002. Impreso.



- Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. Impreso.
- Esslin, Martin. *Antonin Artaud: The man and his work*. London: Calder Publications, 1976. Impreso.
- Gètrudix Barrio, Manuel. *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L., 2003. Impreso.
- Gómez Haro, Claudia. *Arreola y su mundo*. Ciudad de México: Alfaguara, 2002. Impreso.
- González Centeno, Gloria Estela. *La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan Jose Arreola y Augusto Monterroso*. Ann Arbor: State University of New York at Stony Brook, 1996. Digital.
- Gramusset, François. “En el arca de Arreola, carne y palabra se buscan (sobre su Bestiario de 1958)”. *La Palabra* (26) 2015: 85-95. Digital.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear, toward a non-cochlear sonic art*. New York: Bloomsbury Academic, 2009. Impreso.
- Lagmanovich, David. *Abismos de la brevedad, seis estudios sobre el microrrelato*. Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2013. Impreso.
- Moore, Adrian. *Sonic Art. An introduction to Electroacoustic Music Composition*. New York: Taylor & Francis, 2016. Impreso.
- Oliva, José Carlos. “Juan José Arreola, un carpintero literario”. *El País*. 21 sept. 2018. Web. 13 oct. 2018  
<[https://elpais.com/cultura/2018/09/20/actualidad/1537475711\\_577581.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/20/actualidad/1537475711_577581.html)>
- Ramos Torres, José Javier. *¿Una autopsia al arte sonoro?: análisis de su teoría y crítica*. Zaragoza: Zagan, Universidad de Zaragoza. 2016. Impreso.

Ramos, Francisco. *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid: Turner Música, 2013. Impreso.

Schaeffer, Pierre. *In Search of Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012. Impreso.

Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*. Berkeley: University of California Press, 2017. Impreso.

Solís Marín, Eduardo. “Bestiario”. *Autoctofonías Vol. 1. Obras Mixtas y acusmáticas con instrumentos originarios latinoamericanos*. CMMAS, SECUM, CONACULTA, IBERMÚSICAS y CENART, 2014. CD.

Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas / Argumentos Musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Impreso.

Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1996. Impreso.

## **Anexo**

Disco compacto con archivos de audio digital en formato WAV identificados con los títulos de los textos “Insectiada”, “El sapo” y “Topos”.