

VOZ EN SOMBRAS: POESIA Y ORALIDAD

Jorge Monteleone

Universidad de Buenos Aires - C.O.N.I.C.E.T.

En el segundo tomo de *En busca del tiempo perdido* leemos que el joven narrador asiste a un almuerzo en casa de Swann donde, inesperadamente, conoce al escritor Bergotte. Su primera sorpresa, que apenas abandonaba la desilusión, consistió en comprobar que ahora debía unir al nombre Bergotte la figura de un hombre joven, menudo y miope, de nariz encarnada y perilla negra, en lugar de ese anciano consumido en una dulce sabiduría que parecía ocultar el estilo de la prosa. La segunda sorpresa fue oírlo hablar. El narrador comprendió de inmediato que Bergotte tenía una voz realmente *rara*. Al comienzo la voz le pareció por completo distinta de su manera de escribir. La voz, sentencia el narrador, surge de una máscara y no tiene suficiente fuerza para revelarnos el rostro que supimos ver, sin ningún antifaz, en el estilo. Pero esa primera impresión, que atribuía a la voz una superficialidad falsa y a la escritura una profundidad verdadera, comienza, lentamente, a diluirse. El narrador advierte que aquel modo de hablar presuntuoso, enfático y monótono, tenía una exacta correspondencia con la forma poética y musical de la escritura. Una monotonía que, de algún modo, era independiente del significado y que consistía en hallar una imagen enhebrada sin intervalo, como una salmodia, en un sonido apenas matizado que iba cercando su objeto. Una continuidad sonora, como si las unidades discretas se reunieran en una melopea que prestara un sentido suplementario a todas las nociones. Ahora las palabras de la máscara se volvían indicios de aquello que, en otro plano, transponía el estilo. La máscara era el rostro.

El esquema proustiano nos permite una aproximación al vínculo entre oralidad y escritura literaria, pero invirtiendo los términos. El extrañamiento que sufre en un primer momento el narrador consistiría en desconocer en la voz de Bergotte la presencia de un sujeto genuino. De hecho, sabemos que no reconoce en la voz por lo menos la interioridad inmediata de una conciencia que se manifiesta, sino su máscara. Luego, ese espacio de aparente falsedad se ve desplazado por aquello que confiere a la voz la forma de su verdad: la escritura. La precedencia de esa verdad no correspondería a la inflexión oral, sino a la escritura misma y se accedería a su estatuto propio mediante una cierta *transposición*. “Gracias a esa transposición — escribe Proust— encontré yo un día, que me estaba repitiendo las frases que oía a Bergotte, en esas palabras la misma armazón de su estilo escrito y pude reconocer y nombrar sus distintas piezas en aquel discurso hablado que tan

diferente me pareció al principio”.¹ De algún modo, podría afirmarse que entre oralidad y escritura literaria habría una transposición estructural. Pero esto, sin embargo, no es todo.

Al describir el habla de Bergotte en relación con su escritura, el narrador señala dos aspectos diferentes. Por un lado, lo percibe en el modo de pronunciar minucioso e intenso de algunos adjetivos: “como la palabra *visage*, con la que sustituía siempre la palabra *figure*, añadiéndole un gran número de *v*, de *s* y de *g*, que parecía como que le estallaban en la palma de la mano en esos momentos”.² Reconoce una homología respecto del estilo en el modo de preferir y exaltar ciertas palabras. Por otro lado, en esa escritura había un modo de iluminar los vocablos, de modificar su apariencia en el estilo y alcanzar una significación nueva hasta un punto que el habla misma de Bergotte, exteriorizada, no podía alcanzar. Esa iluminación de los vocablos no correspondía, precisamente, a lo nocional, sino a cierta forma de la entonación, a ciertos ritmos que, sin embargo, la voz misma no lograba reproducir por completo en su performance social. Escribe Proust: “El acento ese era el que en los libros de Bergotte, en los momentos en que el autor se mostraba completamente natural, daba ritmo a las palabras, muchas veces insignificantes, que escribía. Es ese acento cosa que no está anotada en el texto, no hay nada que lo delate, y sin embargo se ajusta por sí mismo a todas las frases, que no se pueden decir de otro modo; es lo más efímero y lo más profundo de un escritor”.³ De modo que habría, en efecto, además de las equivalencias estructurales entre la modulación de un habla y el estilo de una escritura, otra dimensión de la escritura que, paradójicamente, la conversación no alcanza a transmitir, pero que sin embargo correspondería a cierta disposición de la voz. Posee un ritmo, un acento, una entonación, una dicción particular. Pero esto, todavía, no es todo.

El narrador descubre además ciertos rasgos de elocución que podían rastrearse en el habla de Bergotte y que, además, eran utilizadas en la conversación con notables resultados expresivos: “cierto matiz brusco y ronco al finalizar una frase alegre, cierto matiz expirante y débil al terminar una frase triste”. Esos rasgos, dice, eran *familiares*.⁴ Por lo tanto eran compartidos, con sus leves diferencias, por sus hermanos y correspondían, entonces, a la “familia Bergotte”. Sin embargo, ese conjunto de rasgos también habían sido transpuestos en la escritura y, en consecuencia, dejaban de hacerse ostensibles en su discurso oral. De modo que habría, además, en la escri-

¹ Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor (En busca del tiempo perdido, II)*, traducción de Pedro Salinas, Buenos Aires, Rueda, 1944, p. 128.

² Idem.

³ Idem., p. 129.

⁴ Idem.

tura, una entonación ligada al linaje, a la filiación. Pero también algo más. El narrador señala que en la elocución de Bergotte había otros rasgos comunes, pero no ya con miembros de su familia, sino con los escritores coetáneos. Es decir, no sólo con algunos miembros de su generación, sino también con los jóvenes que lo sucedían, a tal punto que incluso quienes empezaban a negarlo y afirmaban no tener parentesco alguno con él, hablaban de un modo similar y construían frases con resoluciones semejantes. Así, la entonación de la escritura no sólo corresponde a lo irreductiblemente personal, sino también a un conjunto más vasto que involucra los linajes, los parentescos y las afiliaciones sociales.

El esquema proustiano complica la relación unívoca entre oralidad y escritura como opuestos irreconciliables. Al menos habría diversas articulaciones de la voz y la letra, cuando, para decirlo con Nicolás Rosa, “la voz adviene, quizá habría que decir sobre-viene escritura”.⁵ Probablemente su manifestación más evidente ocurra en la poesía. Sin embargo, no trato de aludir aquí a la poesía oral, sino más bien a la oralidad de la poesía escrita, a la *inflexión oral del poema como dimensión imaginaria* que, sin embargo, puede tomar de las tradiciones orales su fundamento y su deber-ser y que, incluso, se encarna en la voz concreta de la performance autoral. Podríamos esbozar, entonces, un resumen teórico muy primario basado en la descripción de la voz y la escritura de Bergotte para indagar las figuraciones orales en el poema que, acaso, podría ser útil para algunas descripciones.

Habría entonces tres aspectos básicos de la oralidad en el poema. a) El primer aspecto corresponde al orden de la transposición estructural. Alude, como anticipamos, menos a la voz como origen corporal del signo, que a la escritura como forma homóloga de una inflexión oral. Su articulación no se corresponde con la disposición en el espacio, visual, en la página, sino con su despliegue en el tiempo. Por lo tanto, los rasgos de la transposición estructural se relacionan, principalmente, con el ritmo y la prosodia y, en segundo lugar, con los ordenamientos sintácticos y las elecciones lexicales. Hay poemas donde el vínculo con la voz sería, por ello, más acentuado que el vínculo con la mirada y podría intentarse una lectura interpretativa de ambos órdenes.

b) El segundo aspecto correspondería a la oralidad en su dimensión imaginaria, es decir, aquello que el lector interioriza como la voz de un fantasma, la voz del sujeto imaginario del poema. Es aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los impregna con la irreductible densidad de la lengua materna pero que, sin embargo, como sugería el narrador proustiano, es un acento que no está anotado en el texto, puesto que “no hay nada que lo

⁵ Nicolás Rosa, “Glosomaquia”, en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 60.

delate, y sin embargo se ajusta por sí mismo a todas las frases". Es esa dimensión imaginaria de la oralidad en el poema la que se conecta mediante sus articulaciones simbólicas en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido pero que, sin embargo, no se agota en ellas.

c) El tercer aspecto corresponde a la manifestación de los linajes culturales en el poema que acentúa la dimensión de la voz. El poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión. Por cierto, ese aspecto de la oralidad es, ya, social e histórico. Establece series, tradiciones, continuidades y rupturas. En la dicción del poema, como en la escritura de Bergotte, sería posible rastrear aquello que de un modo voluntario o involuntario ha sido pronunciado por otros, repetido, alterado, parodiado o imitado.

Estos tres aspectos no son puros. Se conforman unos a otros, se intersecan, proporcionan algo así como un dispositivo de la oralidad en la escritura y mutuamente se convalidan. Acaso estos tres aspectos podrían ser vinculados con aquellos modos de la voz que Nicolás Rosa denominó: la voz referida, la voz inferida y la voz diferida.⁶

Podría intentar algunos ejemplos. La poética de la voz que recorre los textos de Leónidas Lamborghini parte, como es sabido, de un trabajo con ciertos modelos donde prevalece la oralidad. El modo de conexión con ese linaje es concientemente el de la parodia o la variación, aunque no necesariamente como una burla del modelo, sino más bien como una actividad que desjerarquiza su primacía. En todo caso, lo cómico es exaltado como una condición misma del modelo, no como su destino irrisorio. Así concibe Lamborghini la gauchesca urbana, por ejemplo, en *Estanislao del Mate, La Ovejada o En la laguna*. Otro modo es el de la reescritura. El linaje se establece otra vez en la oralidad (el tango de Discépolo, por ejemplo, en "La distorsión cambia la hache" o, de un modo más extremo, la re-oralización de la escritura atribuida al dictado de Eva Perón en "Eva Perón en la hoguera"). El trabajo de la parodia o de la reescritura genera esa dicción propia de Lamborghini que se aparta de su linaje y a la vez lo confirma en sus restos orales. Los poemas se disparan hacia una zona trágica o grotesca, donde la lengua cede a cierta repetición alucinatoria que trastorna los mensajes que fijaba el modelo. Eso que atraviesa el habla de Lamborghini proviene de una transacción entre los ritmos y universos lexicales de sus modelos y la

⁶ "La voz referida, inter-ferida -la voz dialógica por definición- la voz del otro que se disimula en nuestra propia voz, es voz disfónica, ventrílocua del deseo del otro, voz de la sangre y del vientre. La voz inferida, voz secreta, a medias secreta, enigma del uno y saber del otro que simula la voz que supone que los otros quieren oír, es a su vez simultáneamente voz reticente y didáctica. Y la voz diferida es la voz incongruente, viene de otros a otros en su profunda diferencia" (Nicolás Rosa, ob. cit., p. 60).

distorsión rítmica y sintáctica a la que los somete la voz imaginaria que, a la vez, se dispersa errática en sus variaciones y desidias. Paradójicamente, ese trabajo con los linajes despersonaliza al sujeto imaginario pero vuelve inconfundible cada poema de su autor.

En *Roña criolla* de Ricardo Zelarayán (1991) la inflexión oral guarda más vínculos con las representaciones y cristalizaciones del criollismo que con las de la gauchesca. La frase asume ese modo de pronunciar: “Montar el catre cuatrero al lado del fuego, pura espuma e’ monte tieso. ¡Guay!”.⁷ Pero al someter el habla acriollada a disonancias, reiteraciones, homofonías o ritmos con aires de letanía, ese mundo de barro lento y árboles mendigos y de jinetes se extraña y se transforma en un largo himno tanático. La oralidad asume un vaivén de mortal insistencia, como en una ebria ronquera de repeticiones que, además, a veces procede de un poema a otro con segundas o terceras versiones de lo mismo. Así, lo que en Lamborghini es parodia, reescritura y distorsión, en Zelarayán se vuelve réplica y vaciamiento.

Para escribir *dibaxu* (1994), Juan Gelman exploró en sí mismo el sustrato de una lengua anterior, es decir, el eco de una voz en el pliegue de la intimidad actual. Su experiencia es única. Entre 1983 y 1985, como lo indica en el “Escolio”, Gelman escribió los veintinueve poemas del libro en sefardí, dialecto judeo-español de los sefarditas. Expulsados de España por los Reyes Católicos, los sefarditas se trasladaron al norte de África, los Balcanes, Holanda o Turquía, entre otras regiones. Desde entonces hablaron el ladino, cuyas formas integraron la lengua española en formación del siglo XV. Con esa lengua de exilio y pasado, Gelman compuso una serie de veintinueve poemas de amor, acompañados de su traducción al castellano. *Dibaxu* significa *debajo* en sefardí. El adverbio señala ese efecto de sustrato y profundidad del linaje que sostiene el texto. Hay un modo de establecer relaciones sonoras, léxicas y metafóricas en el poema, percibidas como efecto de superficie: el sentido se potencia en la cadena verbal, en sus juegos de ecos, en sus espejos con la oralidad de los antepasados exiliados. Pero además, Gelman atraviesa capas superpuestas del sentido, en una especie de verticalidad, de caída a pique hacia una hondura, en cuyo centro raigal está el pasado, no sólo del sujeto, sino también de la lengua. Así, el poema requiere del pasado del idioma para articularse en una sintaxis y una fonética de otro tiempo y reencontrar su presente: restituye una historia y restaura el deseo. Por ello lo amoroso es, también, político ya que ambos se emplazan en la alteridad. Por un lado, en los poemas de *dibaxu*, la voz y sus mareas de imágenes viajan de uno a otro enamorado, como si la palabra y sus magias materiales sólo ocurrieran en lo radicalmente distinto de sí. El tiempo y su

⁷ Ricardo Zelarayán, *Roña criolla*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991, p. 13.

memoria no fluyen sino en esta dualidad de mutuas apelaciones. Por otro, los poemas no están estrictamente en uno u otro lado de la página —en sefardí o en castellano— sino en esa zona suspendida, intermedia en el fluir de tiempos, que sólo puede reunirse en el habla del poeta y en la del lector. De pronto, la voz halla su doble remoto, el poema recorre siglos de cenizas y se carga con una hermosura abismal. Inesperadamente, ese dialecto arcaico de vocales cerradas y susurros se vuelve, con la familiaridad de sus diminutivos, interior: íntimo. “Dices palabras con árboles” se transforma en “*dizis avlas cun árvulis*”: el lenguaje halla un antiguo parentesco entre las cosas, lo que es también asegurar fieles lazos con el pasado. Mediante un portentoso esfuerzo imaginario, Gelman sutura la herida del exilio, con sus secuelas de horror y vacío de muerte, volviéndola categoría existencial, condición primera del amor, del poema, del lenguaje: ser otro para recuperarse en una identidad abierta a lo diverso. Por ello, la máxima realización de estos poemas es, como Gelman sugiere en el prólogo, su recuperación oral: el poeta ruega al lector que “lea los poemas en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid”.⁸ En esa duplicación de la oralidad se potencia *dibaxu*. El linaje oral es claramente el sefardí, la dimensión imaginaria de la voz es el exilio, mientras la articulación lexical y prosódica se resuelve en ese acto de transposición por excelencia que consiste en traducir. Lo que es duplicación y traducción en Gelman como inflexiones de la oralidad, se vuelve invocación y alteridad en el último libro de Diana Bellessi, *Sur*. La memoria étnica de los pueblos americanos es el linaje elegido por su inflexión oral, tal como se lee en la dedicatoria: *las voces anónimas que en los dichos y los cantos de los pueblos americanos, aun forzados en la escritura, violentados en la traducción, han sido el manantial del que abreven los poemas de este libro*.⁹ Es la última articulación de aquello que recorre toda la obra de Diana Bellessi y que en otra parte llamé “la utopía del habla”, una utopía cultural donde se transforma la radical subjetividad lírica en un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y reverberaciones sonoras.¹⁰

La memoria étnica, que es una memoria colectiva, corresponde a culturas sin escritura donde el cúmulo de su experiencia se transmite oralmente

⁸ Juan Gelman, *dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 7. Sobre este libro puede consultarse el imprescindible ensayo de Enrique Foffani “La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman”, en: Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1975). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995 (*Lateinamerika-Studien*, 36), pp. 183-202.

⁹ Diana Bellessi, *Sur*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1998, p. 5.

¹⁰ Cfr. mi ensayo “La utopía del habla”, estudio preliminar a: Diana Bellessi, *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, pp. 9-27.

y tienen una de sus principales prácticas de memorización en el canto. El canto oral es, precisamente, el fundamento de los poemas de *Sur*. Pero la voz imaginaria no es, en verdad, el centro jerárquico que ordena esas voces, sino una más entre aquellas que las repiten. La lectura de *Sur* también obliga, como pedía Gelman, a la lectura en voz alta. Al hacerlo un sentido suplementario se aduna, un sentido hecho de rumores y melodías que de pronto se truncan y reaparecen, como fragmentadas en un tiempo que no las esperaba. Y en la medida en que esa elocución se desdobra en los vocablos de una tradición que no es la de la lengua española, los nombres arcaicos retornan y disparan el poema hacia un tiempo otro, hacia lo otro del tiempo, hacia la alteridad sonora. Como en todos los nombres que aluden al colibrí, el pájaro sagrado, al comienzo del libro: Kenti Tujtán Pinda Omogha Taiyin Mainó Mainumbí. La oralidad se vuelve así historicidad y colectividad.

En *Sur*, se percibe una inocultable presencia de patrones rítmicos que conforman los poemas, e incluso patrones estróficos que corresponden a los poemas de arte menor. Pero estos esquemas no son puros, no persiguen una forma perfecta: se ven constantemente amonestados por una inadecuación, por un cambio de ritmo, por una ruptura de la expectativa. Tomemos lo que llamo una estrofa perfecta, donde se adecuan los patrones de sonido y sentido en un aire de copla popular octosilábica: "Ánimas de las montañas/ y torrentes, agua clara/ y agua oscura, misteriosas/ lagunitas de las pampas". La estrofa que sigue altera levemente todos los patrones y el ritmo se altera: "y el desierto tan lujoso/ en resplandor como lo es/ su otra cara: ánimas del/ verde bosque esmeralda".¹¹ En esa inadecuación, en esos hiatos, en ese temblor del ritmo se sitúa el sujeto que conforma esta lírica: un sujeto mujer que sostiene y a la vez diluye los binarismos, como si el ritmo de lo uno y de lo otro se alternara y luego naufragara para reaparecer otra vez. La utopía de la oralidad se manifiesta así en una escucha que se esfuerza por percibir esas voces lejanas en el ruido y la furia del mundo actual, con el débil instrumento de nuestro lenguaje crucificado. Por eso en la dedicatoria se observa el agradecimiento y el temor de la hija de un linaje que imperfectamente oye el susurro de las voces antiguas: *Doy gracias a sus almas que se dejan oír, que sueñan y siembran en la oreja impropia de la hija perdida*.¹²

Como una sombra adivinada, hay en la poesía una aspiración latente que jamás da su nombre: la aspiración a una voz. No porque la voz preceda fatalmente a la escritura, ni siquiera porque arqueológicamente debamos admitir la antigüedad de la poesía oral, sino por ese elemento variable y vago, que sin embargo todos reconocemos en la inflexión del poema, en su cadencia, en su intimidad segura. Un tono, un aliento, un tesoro que respira de pronto: la entonación de la lengua propia.

¹¹ Diana Bellessi, *Sur*, ed. cit., p. 100.

¹² *Idem*, p. 5.