

GUSTAVO ILLADES AGUIAR.

LA ECUACIÓN “VOZ-ESCRITURA” EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

(DEL CANTAR DE MIO CID AL QUIJOTE Y EL PERSILES).

ESPAÑA: LIBROS PÓRTICO, 2022

EL RESCATE DE LA VOZ (DEL CANTAR DE MIO CID AL QUIJOTE Y EL PERSILES)

CRISTINA MÚGICA RODRÍGUEZ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

mugica@unam.mx

ORCID: 0009-0001-1035-860X

La ecuación “voz-escritura” en las letras hispánicas (del Cantar de Mio Cid al Quijote y el Persiles) de Gustavo Illades Aguiar propone la existencia de un “discurso performativo” en las letras hispánicas a lo largo de cinco siglos, del *Cantar de Mio Cid* al *Quijote* y *Persiles*, que además de resemantizar las obras mismas, nos invita a escucharlas tal como habrían sonado en su tiempo.

El libro ofrece un interés no sólo para los estudiosos de literatura hispánica medieval, renacentista y del barroco, sino también para todos los interesados en la partitura performativa de la literatura y su dimensión aural o de escucha. En la medida en que propone otra forma de lectura, atendiendo a las marcas de oralidad en las obras, implica una crítica a aquellas ediciones fundadas en una lectura “cerrada” o escritocéntrica, pues, al decir de Zumthor, “...la lectura en voz alta hace aparecer muchos más giros —interrogaciones, exclamaciones, apóstrofes— de los que indica la puntuación de los editores modernos” (en Illades 2022: 22).

A lo largo del trabajo, el autor examina y discute planteamientos de los filólogos oralistas en relación con la literatura española antigua. Esta propuesta implica la superación del enfrentamiento, hasta ahora irreconciliable, entre los filólogos oralistas y los textualistas (ecdóticos, críticos textuales, retóricos, etc.), esto es, entre quienes sólo se interesan en el

opus y su performance, desatendiendo la génesis del *scriptum*, que a su vez impone filtros al *opus* y quienes se concentran en el texto. De esta manera, al devolverle a los textos su dimensión aural o de escucha, pone en relación la dimensión considerada “cerrada” de la obra de los textualistas, con su condición abierta, como la estudian los oralistas.

Gustavo Illades aborda la creación vocal, que circulaba de los labios a los oídos, desde una antropología cultural, centrada en la presencia y funciones de la voz en la escritura de las obras objeto de su estudio. De esta manera, las “técnicas y psicodinámicas, agrupables en diversos tipos de oralidad, son los elementos constitutivos de mi[la] propuesta teórico-metodológica: la ‘ecuación voz-escritura’” (Illades 2022: 1). Siguiendo a Zumthor, el estudioso hablará de una “oralidad primera”, sin apoyo gráfico; de una “oralidad mixta”, en la que la escritura se subordina a la voz, y finalmente de una “oralidad segunda”, en la que el texto comienza a ser autosuficiente, pero continúa difundiéndose de viva voz. Entre los siglos XVII y XIX, la voz se perderá en la transmisión escritocéntrica, que de la experiencia colectiva pasa a la individual y solitaria, y también de la lectura en voz alta (que puede ser individual), a la silenciosa. (Frenk en Illades 2022: 34). Como lo observa Illades, si bien no hay oposición entre oralidad y escritura, sí la hay entre lectura oral-auditiva y lectura puramente ocular, entre la voz y el silencio (Illades 2022: 34).

El *corpus* estudiado por el libro que nos ocupa se encuentra entre la creación vocal y el periodo escritocéntrico. En los fundamentos de esta investigación subyacen los descubrimientos de Milman Parry y Alberto B. Lord, Eric Havelock, Paul Zumthor, Walter Ong, Margit Frenk y Michel Moner. El autor revisa y establece un diálogo con el *corpus* crítico del hispanismo abocado al estudio de la “oralidad en la literatura”, discutiendo por medio de apostillas los hallazgos y descodificaciones textuales que de ellas resultan.

De la comprensión de “la esencial teatralidad de las obras producidas para ser comunicadas de viva voz”, se desprende la noción de “discurso performativo”, que “codifica la voz y sus funciones dentro de la escritura” (Illades 2022: 3). El libro finaliza con una propuesta teórico-metodológica “destinada al análisis del discurso performativo de las letras hispánicas dentro del marco de la ‘ecuación voz-escritura’” (Illades 2022: 3), y finalmente con “un estudio de las marcas performativas diseminadas en el *Quijote* y el *Persiles*, así como de las resemantizaciones que éstas generan en la escritura de episodios paradigmáticos” (Illades 2022: 4).

Una de las nociones fundamentales para entender los planteamientos del libro consiste en la contraposición entre lo que Illades denomina oralidad prototípica, la que usamos para comunicarnos cotidianamente (objeto de la mimesis literaria) y la creación vocal (arte vocal sin escritura):¹ “Los secretos de la oralidad [...] no se encuentran en el comportamiento del lenguaje según se lo intercambia en la conversación, sino en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria. Este lenguaje tiene que cumplir dos requisitos: debe ser rítmico y debe ser narrativizado” (Havelock en Illades 2022: 6).

Al decir de Zumthor, en la época medieval “la escritura sólo era un relevo provisional de la voz”, una partitura compuesta por letras, de acuerdo con Nebrija, “traço o figura por la qual se representa la voz”. Ahora bien, “la palabra viva es imposible de integrar en la escritura debido a una irreductibilidad innata, la materialidad de la voz” (en Illades 2022: 17). De esta manera la voz rompe la intratextualidad para interpelear al auditorio, cumpliendo de esta manera con la interpretación performativa o, desde otra óptica, “las intervenciones dialógicas del autor dan autoridad al relato a través de la emergencia de un yo que rompe el círculo diegético intratextual al trasladar el discurso a los intercambios interpersonales del intérprete con su público” (Illades 2022: 23).

En los tres tipos de oralidad establecida, afirma Illades, Zumthor concibe el discurso poético como “obra plenaria”, esto es, como “la performance de un texto —oral o escrito— vía la voz y el gesto del intérprete, en el marco de unas circunstancias, un espacio y un tiempo específicos” (Illades 2022: 19). De esta manera, la obra plenaria se compone, además de la voz, de los siguientes elementos: el *gestus*, el espacio, el tiempo integrado y el tiempo de integración, el contexto, esto es, la conciencia que el intérprete y su público tienen del entorno que rodea al cuerpo del mismo, lo que le da valor semántico (Zumthor en Illades 2022: 20). Zumthor plantea el aspecto teatral de toda poesía medieval (Illades: 20), de donde se desprende la noción de una teatralidad ambiente que habría propiciado la especialización ya teatral en el siglo xv (Illades 2022: 21). De esta manera estudia Zumthor el texto medieval como “obra plenaria” que supone, según Illades, “dos procesos inversos de resemantización: primero el de la *creación vocal* trasvasada a la escritura —de modo parcial y tardío, neces-

¹ Esto ya lo apuntaba Margit Frenk en su artículo de 1982: “Suele hablarse de estilo oral sin aclarar siempre si se trata de un estilo que quiere reproducir el lenguaje hablado (pero que puede leerse en silencio) o de un estilo destinado a ser oído. Son dos fenómenos distintos, aunque pueden confluir” (Frenk en Illades 2022: 31).

riamente— y siglos después el de la escritura trasvasada a la *performance*” (Illades 2022: 23).

Las implicaciones de la propuesta de Margit Frenk, afirma Illades, no han terminado de ser asumidas por la crítica. Ya en “Lectores y oidores” (1982) la estudiosa establece la estrecha asociación de la literatura con la difusión vocal, al punto en que incluso la lectura solitaria se hacía en voz alta. De manera que lo que hoy llamamos literatura, “entraba pues mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual” (en Illades 2022: 31).

Para James Iffland (1989), “don Quijote representa al nuevo lector, característico de la galaxia Gutenberg [...] el que lee a solas y en silencio” (en Illades 2022: 33). Por su parte, propone Illades que la locura del protagonista de la novela cervantina se produce como efecto de la lectura de los libros de caballerías, no sólo compulsiva, sino vocalizada en soledad (don Quijote lee para sí y en voz alta) (Illades 2008, en Illades 2022: 36). Adelante agrega el investigador: “En cuanto a las fórmulas decir o leer *para sí, entre mí o para mí*, lo que refieren es un soliloquio, ya en voz alta, ya en voz baja —como murmullo o murmuración malediciente—, y en ambos casos puede ocurrir a solas o en presencia de terceros” (Illades 2022: 36).

El autor sustenta la hipótesis de que, desde el *Cantar de Mio Cid* hasta el teatro calderoniano, en la producción literaria colaboraron entre sí dos psicodinámicas (la oral y la escritural), lo que generó diversidad de técnicas literarias de producción, difusión y recepción textuales, todo lo cual se halla dentro de los límites de la “ecuación voz-escritura”. De esta manera, las obras áureas conforman la última etapa de dicha ecuación, “porque continúa resonando en ellas la voz, una voz *residual* dentro de una escritura ya autosuficiente, cada vez más reproducida por medio de la imprenta, pero difundida de manera predominante a través de la vocalización, pese a la práctica habitual de la lectura silenciosa en el ámbito monacal y posteriormente en el universitario” (Illades 2022: 56).

Vayamos ahora a un ejemplo de *La Celestina* en el capítulo III, “Voz y escritura en el género diálogo”. Illades transcribe el pasaje en cuestión tal como aparece en la versión paleográfica de la edición de 1514:

Ay como huele toda la ropa en bullendo te. Aosadas que esta todo apunto: siempre me pague de tus cosas y hechos: ¶ de tu limpieza ¶ atavio: fresca que estas: bendigato dios [...] (*Tragicomedia* 1514/1999, fol. D7v).

Tal como lo explica Illades:

Nos hallamos ante dos discursos superpuestos. Verbal y por lo tanto explícito, el primero comunica los elogios celestinescos a la belleza y cuidado físico de Areúsa. Performativo e implícito, el segundo discurso guía paralingüísticamente la ejecución de la lectura en alto: muy excitada, la alcahueta huele toda la ropa de la prostituta, mira y admira su limpieza y atavío, percibe con el tacto la frescura de su cuerpo. Así entonces, en el discurso implícito se cifra la hondura erótica del pasaje. Eco de la teatralidad inherente a la creación vocal, la relación dinámica entre la voz y los gestos de Celestina esboza una suerte de puesta en escena que necesariamente resignifica sus palabras, como hemos observado (Illades 2022: 106).

De esta manera, aclara el autor en diálogo con Ana Vian, adjudicar los aspectos performativos del pasaje a la mimesis o ficción del habla de los interlocutores, esto es, a la oralidad prototípica, como lo hace dicha investigadora, y no a la lectura vocalizada, resulta insuficiente para decodificar el sentido textual (2022: 106).

Más adelante afirma:

Podría argumentarse con toda razón que los diálogos humanísticos mimezizan conversaciones cuya intención es didáctica, esto es, que no tienen la finalidad, a diferencia del género dramático, de imitar acciones. No obstante, mi propósito es mostrar que el género diálogo, en sí mismo, tiene potencial performancial que resemantiza las secuencias verbales cuando está destinado a la vocalización, como lo estaban los coloquios renacentistas (2022: 106).

Otro de los recursos de la vocalización es el aparte entreoído que, de acuerdo con Marcel Bataillon, debe vocalizarse “entre dientes”, tal como lo indica en sus octavas el corrector de la edición de Toledo de la *Celestina*, Alonso de Proaza (Illades 2022: 107).

Elocuentes son los ejemplos de lo que Illades llama poética de la voz (y no simples alusiones a la condición hablada, como quiere Vian), afinada en la cultura oral de la época. Por ejemplo, la descripción de Pármeno a Sempronio sobre la susceptibilidad de Calisto cuando escucha a Celestina: “esta colgado dela boca dela vieja/sordo/τ mudo/τ ciego/hecho personaje sin son” (fol. F4r en Illades 2022: 112). Más adelante, mostrará Illades que “la difusión vocalizada plantea entre la Comedia/Tragicomedia y los diálogos humanísticos puntos de contacto difíciles de advertir si se les adjudica una lectura silenciosa” (Illades 2022: 116).

Vayamos ahora a un diálogo con el lingüista José Jesús de Bustos Tovar en relación con el *Cid*.

Desde la pragmática, José Jesús de Bustos Tovar destaca un recurso que atribuye a toda la poesía épica y al romancero y que ejemplifica con dos versos relativos a la afrenta de Corpes: “con sus mugieres en brazos demuestranles amor;/ ¡Mal ge lo cumplieron quando salie el sol!” (vv. 2703-2704). El procedimiento consiste, afirma Bustos Tovar, en la inscripción de la oralidad en la escritura mediante el cambio de discurso indirecto a directo con el fin de interpelar a los oyentes. Ahora bien, tal como lo aclara Illades en apostillas, el lingüista español no aborda nunca las técnicas de creación vocal; se limita a referirse a la oralidad prototípica, atribuyendo al *Cantar* una supuesta retórica natural o subyacente (Illades 2022: 179).

Adelante, Illades contrapone a las reflexiones de Bustos Tovar las de Zumthor, quien afirma que “así como el yo designa un narrador intratextual cuya función es contar el relato, la difusión vocalizada rompe el círculo de la intratextualidad, ya que la relación sintáctica entre un yo y un vosotros conduce el conjunto del discurso al registro de los intercambios interpersonales” (Zumthor en Illades 2022: 180). De esta manera, si para Bustos Tovar las intervenciones del narrador se autointegran en el texto escrito a los agentes del discurso, sin intención dramatizadora, el medievalista francés las valora como rupturas del círculo intratextual orientadas a la teatralización (Illades 2022: 181). Y adelante:

La diferencia de fondo entre ambos estudiosos reside en que el lingüista español parte del texto escrito para discernir su dimensión pragmática. Por el contrario, Zumthor parte de la composición oral para observar sus huellas en la escritura medieval, una especie de partitura destinada íntegramente a la vocalización escénica (Illades 2022: 181).

Recogiendo las observaciones de todos los estudiosos del *Cantar* citados: Dámaso Alonso, Colin Smith, Gómez Redondo, Bustos Tovar, Zumthor y Fernández Brío, señala Illades que lo descubierto por cada uno de estos autores son recursos de un *arte vocal* cuyo medio y fin no es la escritura, sino la voz y el cuerpo de sus intérpretes a lo largo de los siglos. Y concluye: “Primero lo experimentan los juglares, apoyados en la memoria, después los lectores profesionales y, por último, una vez generalizada la escritura tipográfica, esos primeros lectores improvisados que intentan vocalizar para sí, en el ámbito privado, el libro que tienen entre manos” (Illades 2022: 181).

Gustavo Illades propone discernir en la escritura de las obras compuestas para ser vocalizadas dos discursos imbricados entre sí: el discurso diegético/dialógico y el performativo, integrado al primer discurso y dirigido a cantores, recitadores o a lectores públicos. Finalmente, el estudioso hace una crítica a los editores modernos del *Cantar*, quienes en su transcripción utilizan ciertos signos que, leído el texto desde el discurso performativo que el investigador propone, resultan inexactos: “Por ello subrayo la utilidad de revisar los criterios editoriales en función de la vocalización del texto escrito, sobre todo allí donde la codificación de la voz predispone el sentido” (Illades 2022: 183).

El libro que nos ocupa va haciendo un recorrido por las letras hispánicas, a partir de un diálogo con el *corpus* crítico en el que se estudia la oralidad en los géneros literarios o en obras específicas. De dicho diálogo se derivan una serie de reflexiones que fundamentan la propuesta del autor para el análisis de la dimensión performativa de los textos literarios implicados en la “ecuación voz-escritura”.

Las marcas performativas en los textos narrativos, líricos y dialógicos se dirigen al intérprete (cantor, narrador oral, recitador, lector público) preescribiendo los usos de la voz y el cuerpo, tomando en cuenta un espacio y un tiempo y las circunstancias de la performance ante virtuales públicos más o menos participativos (Illades 2022: 252).² Descodificar el discurso performativo posibilita la aproximación al sentido textual que se deriva de dos procesos de resemantización contenidos en la ecuación en la que se cifra el libro: el trasvase parcial y tardío de las creaciones vocales a la escritura y, en un periodo posterior, el trasvase de la escritura a la performance.

Andando el tiempo la ecuación tiende a desaparecer, por una parte, en la medida en que las obras van perdiendo su naturaleza plenaria y la escritura comienza a mimetizar la voz; por la otra, debido al efecto de la generalización de la imprenta, con lo que la lectura pública se desplaza hacia la lectura privada en voz baja, antesala de la recepción silenciosa. Llegado ese punto, Stendhal podrá formular lo que, al decir de Gilman, se ha denominado “la ecuación estética”: *Un roman est comme un archet; la caisse du violon qui rend les sons, c’est l’âme du lecteur* (en Gilman: 25). El texto tradicional, sin embargo, distinto de la literatura que surge, siguiendo a Zumthor, con la imposición de las monarquías absolutas es necesariamen-

² Se trata de marcas performativas verbales y paraverbales de la difusión vocal-gestual: marcas vocales y aurales, marcas visuales, marcas estructurales, marcas genéricas de la creación vocal, marcas dialógicas y vacíos de escritura.

te abierto, porque pasa por la voz y el gesto, y porque remite a una noción de *auctor* identificable con las fuentes permanentes del saber. Aunque no es hegemónico, en la medida en que ignora todo tipo de monopolio del poder (en Illades 2022: 259 n. 248), sigue resonando en el aquí y ahora de nuestro tiempo, en la medida en que, aceptando la prodigiosa invitación que el libro nos hace, seamos capaces de asomarnos a la dimensión performativa del *corpus* estudiado.

En el capítulo VIII, en el que se concreta la propuesta del libro, se suceden análisis significativos, por ejemplo, el aural y gestual del lamento del padre de Zoraida, en el que “en el discurso performativo se cifran las inéditas emociones de Agi Morato” (Illades 2022: 267). El doble nivel de la profecía burlesca del barbero (I,46), de manera cómica e impostada, pero también seria, cuando la entonación sube primero y baja de *punto*, hasta lograr un “tierno acento”. El encuentro de Sancho con Ricote y los peregrinos, codificado en las marcas performativas vocales y los indicios visuales “... que indican la formación adoptada por los peregrinos ante Sancho para convertirlo en público de su canto y así estimular la caridad del escudero” (Illades 2022: 270). El análisis de un pasaje de “la portentosa caja de resonancia, de estirpe mítica, que es la cueva de Montesinos” (271). En el caso de la solitaria experiencia de lectura de don Quijote de las novelas de caballerías, “nos hallamos ante una performance juglaresca, solipsista, desprovista de público”. Y adelante: “Como quiera que sea, se trata de la alternancia y cruce, sin duda problemática de dos psicodinámicas en un mismo individuo que se halla a solas: la del lector que vocaliza y al mismo tiempo la del oyente. Esta experiencia, frecuente en los tiempos cervantinos, es en el universo de la novela exclusiva de don Quijote e indisoluble de su entrada en la locura” (Illades 2022: 272; cfr. Illades 2008). Finalmente, el autor nos presenta el análisis de tres pasajes, “cuyos indicios vocales codifican los cambios de avatar del héroe: *Quixada* o *Quesada* o *Quixana/don Quijote/Alonso Quixano el bueno*” (Illades 2022: 279).

El hecho mismo de la voz adquiere así, a lo largo del libro, un protagonismo temático, tal como se señala en el siguiente pasaje referente al *Persiles*: “A mi entender, la única respuesta posible es que a través del soliloquio se descubre un conflicto personal entre callar y hablar, entre el rigor del silencio y el desahogo de la voz íntima puesta en alto, la cual, una vez escuchada por otros, una vez hecha pública, aunque involuntariamente, pone en entredicho la honra de Auristela —le desasosiega el alma” (Illades 2022: 288). Pero el libro no se refiere solamente al decir en voz alta, sino también al hecho de hablar *para sí* o *entre sí*, al rezo y al murmullo, a

los distintos avatares de la voz, con todo y referencias a los oídos, la boca, el paladar, lengua, dientes y labios.

Finalmente, para concluir con una reflexión personal surgida a partir de la interpretación de Illades de un pasaje del *Persiles*, me remontaré al aserto según el cual toda composición verbal que prescinde de la escritura tiene en la voz su instrumento de interpretación, al tiempo que su objeto (Zumthor en Illades 2022: 13). Si pensamos con Evelio Cabrejo en la adquisición de la lengua oral, habría que hablar de la voz como un cuerpo que encarna los vaivenes del arrullo; los primeros ritmos y sus texturas; la plenitud y el hueco. Constancias, alternancias, murmullos, silencios: tal es la primera experiencia de la lengua; una forma de performance en la que la voz, cuerpo primordial, acompañada por el gesto, se suscita en el tiempo/espacio de las primeras caricias.

En el capítulo VIII del libro que nos ocupa, se analiza un pasaje en el que se describen una serie de anagnórisis auditivas, sin apoyo del sentido de la vista, experimentadas por Periandro, protagonista del *Persiles*:

La trayectoria auditiva del protagonista puede resumirse así: percibe el sonido de cierta voz (una voz extranjera) / reconoce en ella el sonido de una lengua (el noruego) / no diferencia entre murmuración y canto / distingue una plática corriente entre dos personas / entiende la conversación. Suspense aparte, llama la atención que esta trayectoria coincida en alguna medida con las etapas de aprendizaje de una lengua. Como quiera que sea, gracias a sus anagnórisis auditivas, el protagonista se re-conocerá y se le re-conocerá en el conjunto de avatares de su identidad: *Persiles* (en el pasado) / Periandro / *Persiles* (en el presente) (Illades 2022: 291).

Llama la atención la observación tocante a que el proceso descrito coincida con las etapas del aprendizaje de una lengua. Se trata así, como en la primera experiencia de la lengua, de la escucha de la voz, proveniente del Otro, que en el tiempo/espacio de la oralidad se hace presente con un carácter performativo, actualizando el acontecimiento inaugural.

BIBLIOGRAFÍA

CABREJO, EVELIO. *Lengua oral: destino individual y social de las niñas y los niños*. México: FCE, 2020.

GILMAN, STEPHEN. *La novela según Cervantes*. Trad. Carlos Ávila Flores. México: FCE, 1993.

ILLADES AGUIAR, GUSTAVO. “Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía”, en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coord. Alexia Dótras Bravo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008: 367-378.

CRISTINA MÚGICA RODRÍGUEZ

Investigadora del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesora del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Maestra y doctora en Letras con especialidad en Literatura española, ha trabajado sobre la locura como elemento de la poética del *Quijote* cervantino, cuestión sobre la que ha publicado: *Ensayos en torno a la locura de don Quijote*, México, UNAM, 2005 (Cuadernos del Seminario de Poética 23) y *La promesa de aquella inacabable aventura. Ensayos sobre El Quijote*, Bonilla Artigas/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2023 (Publicaensayos, 24). Ha trabajado también sobre la poética de las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós, particularmente del periodo espiritualista. Dentro de la línea “La literatura y su relación con otras disciplinas”, ha incursionado en la teoría psicoanalítica de Freud y Lacan y su pertinencia en el análisis de la escritura novelesca.