

MARGIT FRENK, *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

Este volumen recoge una serie de estudios que, antes de reunirse en forma de libro, resultaban de difícil acceso por lo menos para los lectores no especializados. Y si bien el hecho de que aparezca publicado en Alcalá lo aleja aún del ámbito universitario mexicano, debemos felicitarlos, sin duda, de ver cómo esos estudios—dispersos en actas de congresos, homenajes y revistas especializadas—, con el agregado de otros dos nuevos, forman un cuadro perfectamente coherente de las investigaciones de Margit Frenk sobre la “lectura oralizada” o la lectura en voz alta.

Es cierto que, si lo comparamos con su monumental *Corpus de la antigua lírica hispánica*, este volumen puede parecer “menor”, o un tanto “marginal” dentro de la obra de Frenk, pero esa impresión no debe llamarnos a engaño. En efecto, remontándose como se remontan dichas investigaciones a 1979, se trata de trabajos pioneros, y esto no sólo en el ámbito de los estudios hispánicos, sino en general de las investigaciones sobre oralidad, literatura oral e historia de la lectura. Basta recordar que los influyentes libros de Walter Ong (*Orality and literacy. The technologizing of the word*) y de Paul Zumthor (*La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*) fueron publicados en 1982 y 1987. Lo mismo puede decirse de los estudios que en las dos últimas décadas ha realizado Roger Chartier sobre la historia de la lectura (una laguna importante, me parece, en el presente volumen, por lo demás con una información y una bibliografía tan amplias). Y no se trata de trabajos que hayan quedado rebasados; por el contrario, han sido reescritos y ampliados continuamente por su autora, y han ido ramificándose en direcciones nuevas y cada vez más interesantes.

El primer capítulo del volumen, “Los espacios de la voz” (pp. 7-20), inédito, constituye un repaso de los diversos aspectos que involucra el fenómeno de la “difusión de la escritura a través de la voz” (p. 5). El punto de partida es la búsqueda de “una visión no ‘escritocéntrica’”, aplicada no solamente a las culturas no occidentales, sino también a la nuestra (p. 7). Al revisar la presencia de la voz en el mundo antiguo y en la Edad Media, la autora se interroga acerca de la validez del concepto de “literatura oral”, cuyo primer término pone Zumthor entre comillas y que, para Ong, como lo recuerda Frenk, constituye un “monstruous concept”. A juicio de la autora, el “prurito etimológico” no se sostiene, y “prescindir del término *literatura* crea más problemas de los que resuelve” (nota 7). A ello hay que agregar que, por lo menos en lo que se refiere a la Edad Media, hay que hablar, junto a la “literatura oral”, de una “escritura oralizada”, y que resulta imposible separar por completo una cultura oral, de “oralidad primaria” o “residualmente oral”, de otra letrada; hay, en cambio, “contactos”, “mutuas influencias” (p. 9).

Al seguir a Zumthor en su búsqueda de “indicios de oralización” en la literatura medieval, Frenk no duda en acudir a las fórmulas con que poetas y narradores incitaban a su público a “oír” o “escuchar” sus obras: “Hay quienes quieren negarles sentido literal a este tipo de expresiones..., y sin duda se trata de clichés que no en todos los casos tienen que tomarse al pie de la letra; pero globalmente funcionan como indicios de la omnipresencia de una voz que “participa con toda su materialidad en la significancia del texto” y de una “situación de discurso *en presencia*” (pp. 10-11)¹.

Quedan por releer todos los textos medievales a la luz de su “oralización”. Los manuscritos mismos “estaban supeditados a la oralidad predominante” (p. 13). Y eso significa que, por sus contextos y por sus estructuras, los textos oralizados son similares a los surgidos en un ámbito plenamente oral (p. 15). Consecuencia de ello es la constatación de que “toda literatura vocalizada... se encuentra en continuo movimiento”: como en la tradición oral, “no hay texto fijo”, sino uno cambiante —versiones y “variantes”, “intervenciones” voluntarias o no del copista (p. 16). Sería necesaria “una revisión crítica de todas las ideas recibidas sobre los contrastes entre lo oral y lo escrito” incluyendo las ideas heredadas de Menéndez Pidal: “también en los textos oralizados... se producen continuas variantes” —son también textos *abiertos*”, como los de la literatura oral (p. 17)².

Si “no existe una frontera clara entre la literatura oral y la escrita” (p. 16)³, tampoco es posible fijar el momento de la transición de la lectura en voz alta a una lectura silenciosa. “Todo parece indicar que la transformación se fue dando de una manera... gradual, durante varios siglos” (p. 17). En todo caso, habría que proceder con cautela, sin generalizaciones. Además, hablamos de dos transformaciones simultáneas: “de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada)... de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa” (p. 20).

A partir de un juego de palabras curioso y muy significativo, el capítulo “Lectores y oidores en el Siglo de Oro” ofrece los testimonios de lectura en voz alta en la España de los siglos XVI y XVII. El público de la literatura de entretenimiento, opina Frenk, no era tan reducido como se ha creído: había, evidentemente, un “vulgo” familiarizado con obras literarias de acceso nada fácil, y eso hace necesario

¹ Las dos citas de P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Seuil, Paris, 1987, pp. 20 y 42.

² La crítica de Frenk no se refiere de manera directa a Menéndez Pidal, sino a “los estudiosos de la literatura moderna de tradición oral”, y, más precisamente, a “la línea del Seminario Menéndez Pidal” (p. 16). Sin embargo, creo que sería conveniente extender la “revisión crítica” a las “ideas recibidas” del erudito español.

³ Palabras de R. FINNEGAN, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, 2nd ed., Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1992.

“reexaminar los vehículos por los cuales esas obras llegaban al público” (p. 24). La cultura literaria del Siglo de Oro iba más allá de los libros impresos, e incluso de los manuscritos; y otra cosa importante: “aun en los sectores menos alfabetizados había personas capaces de leer”, pero la práctica de la lectura en voz alta “no estaba en relación directa con el analfabetismo de buena parte de la población” (p. 25), se integraba a una cultura literaria distinta a la nuestra.

La revisión de los “géneros oralizados” del Siglo de Oro lleva a Frenk a los lectores de *La Celestina*, pero también a las lecturas orales de novelas de pastores y cuentos, y a las increíbles “memorizaciones” de libros de caballerías (pp. 26-28). A modo de juego, incluso el *Quijote* contiene alusiones a una lectura en voz alta (p. 28), y el *Lazarillo* fue también objeto de memorizaciones y entró en un proceso de folclorización (p. 30). Otros géneros estaban más cerca, por su naturaleza, de la palabra hablada: es el caso del cuento oral (p. 29) y el del teatro —en el Siglo de Oro iba a “oírse”, más que a “verse”, la comedia (p. 32). Pero también existen testimonios de lectura en voz alta de cartas y hasta de crónicas del descubrimiento.

En la segunda mitad del siglo XVI, profundos cambios estructurales van produciéndose en el público, al grado de que puede hablarse de un “nuevo público” que incorpora a los estratos medios urbanos y a los sectores populares (pp. 35-36). “El escenario de la literatura es invadido por el temido *vulgo*” (p. 36). A pesar de este desprecio hay que reconocer que gran parte de la producción literaria del siglo XVII respondió al gusto del “vulgo”, y eso significa también: “a su capacidad de comprender y sentir una literatura sofisticada” (p. 38).

“La ortografía elocuente” es un sorprendente análisis de los tratados ortográficos de los siglos XVI y XVII, cuya finalidad era distinta a los de ortografía moderna: “escribir bien para pronunciar bien” (p. 39). Particularmente interesante resulta el sentido de la palabra “letra”. “Littera est vox”, decían ya los antiguos, y Mateo Alemán se refería a “las letras que ordinariamente usamos conversando” (p. 40). La atención puesta por Frenk, no sólo a lo que dicen los ortógrafos, sino a cómo lo dicen, la lleva a recoger varias metáforas con las que los tratadistas representan las relaciones de la letra y la voz, en el sentido moderno de ambos términos. Por ejemplo, la metáfora del pagaré —“un cambio que deue dar su propio sonido a los que leen”— y la de la partitura musical (p. 41). Porque “se escribía y se leía para que otros oyeran”, y “el destinatario principal de la escritura... era el *oyente*” (pp. 41 y 44). La puntuación señalaba las pausas y para “modular la voz” (p. 43); se enseñaba a “acomodar la voz”, los gestos y los movimientos corporales, a la índole de lo que se leía en voz alta. Porque el lector “no era otra cosa que un intermediario entre el texto y los oyentes, nuevo ‘portador de voz’, reencarnación del juglar medieval” (p. 44).

En el capítulo “Ver, oír, leer...”, Frenk se detiene en el “léxico referente a la producción y recepción de textos”, y en especial en sus “curiosas ambivalencias” y ambigüedades (p. 47). Así, por ejemplo, *leer* podía significar ‘pronunciar’, pero también ‘escuchar’ y ‘recitar de memoria’ (p. 48). Para referirse al acto de “vocalizar” un texto podían usarse los verbos *leer*, *decir*, *hablar*: era posible *hablar* en voz alta o por escrito, y *decir* podía significar ‘recitar de memoria’, ‘leer en voz alta’ o ‘escribir’ (pp. 49-50). Este uso metafórico, por cierto, es muy común y yo mismo he venido empleándolo en esta reseña. *Recitar* podía significar ‘decir de memoria’, pero también ‘contar’ algo más libremente, sin el apoyo de un texto (p. 50). Y *contar*, *narrar*, *referir*, podían querer decir ‘relatar de memoria’ o ‘leer en voz alta’ (p. 51). Lo importante, en todo caso, es enfrentarnos a “una concepción del texto distinta de la actual” según la cual no era importante que el texto “estuviera registrado en un papel o en la memoria”, ni importaba “la reproducción exacta de ese texto”.

El léxico de la lectura produce “maridajes extraños” y “‘cruces’ semánticos”: por ejemplo, los verbos *very* y *mirar* “se usaban frecuentemente con el sentido de ‘oír, escuchar”” (p. 52), y *percibir* significaba, a veces, con su sentido latino, ‘aprender de memoria un texto’ (p. 53). Junto a esos “maridajes”, había fenómenos distintos de sinonimia —‘a distancia’, o ‘en contacto’ o ‘geminadora’—, que aprovechaban las ambivalencias del léxico con fines de *amplificatio*. El uso de series y parejas extraídas del léxico de la lectura, y convertidas, a veces, en fórmulas retóricas o notariales fijas, deja en el aire la cuestión de si plantean una “igualación” o, por el contrario, una “diferenciación” semántica; de si obedecen a un “uso automatizado” o a un empleo diferenciador (p. 54). En cualquier caso, esta incursión en lo que podría llamarse la *retórica* de la lectura debe, por definición, ser arriesgada, ir en busca de lo paradójico y lo que hoy puede parecernos extraño, aventurado, aun a riesgo de equivocarnos o de incurrir en la “sobreinterpretación” de los textos⁴.

En “La poesía oralizada y sus mil variantes” se propone una crítica a la tradición filológica a partir de la hipótesis de la oralización de la poesía en el Siglo de Oro. La tradición filológica, explica Frenk, acostumbra tratar, sobre todo, con textos escritos; ciertas concepciones “escriturarias” le imprimen un carácter “limitante” y criticable

⁴ No creo que haya “sobreinterpretación” en esta revisión del léxico de la lectura. Sin embargo, es indiscutible que muchos de los testimonios ofrecidos por Frenk invitan a la interpretación alternativa. Por ejemplo, estas líneas: “*Oído y visto* significa simplemente ‘oído’ en la introducción a una justa literaria de 1531: ‘Los señores jueces..., por mejor juzgar, *mirando escrito* lo que el día antes auían *oído y visto*” (p. 55). No creo que aquí *oído y visto* signifique solamente ‘oído’. Creo que el texto se refiere, más bien, a lo que los jueces han *oído*, sí, pero también han *visto* en el certamen, que era una ceremonia que iba más allá de lo oral e invadía lo gestual y teatral.

por dejar al margen el papel de “la memoria y la voz en los procesos de la escritura, copia e impresión de los textos” (p. 57). La poesía oralizada, en efecto, deja su huella en manuscritos que, sin embargo, “no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión”, que abarcaba lo visto y también lo oído, lo recordado y lo recitado en voz alta (p. 58). De este modo, puede hablarse de un elemento de transmisión oral de la poesía en el Siglo de Oro, con una gran “proliferación de variantes” en las fuentes en que figuraba un poema, y “en un proceso que recuerda, en miniatura, las transformaciones de la poesía de transmisión oral”. De hecho, puede afirmarse, concluye Frenk, que la lírica cantada era, como el romance tradicional, “poesía que vive en variantes” (*loc. cit.*).

El análisis de un romance de Lope de Vega permite a Frenk mostrar cómo las variantes que aparecen en los distintos manuscritos son, más que “errores” de copistas o cajistas, verdaderas “variantes” de la transmisión oral. Y ello conlleva otra conclusión: es necesario crear “un nuevo método de edición adecuado a la poesía cantada” (p. 64), y en general a una poesía de circulación “más oral que escrita”, con una “red subterránea de infinitas versiones ligeramente discrepantes” (p. 63) —las “mil variantes” de las que habla el título. En vez del método crítico, que establece filiaciones y construye *stemmas*, fija arquetipos y registra variantes, sería necesario presentar y organizar las variantes de modo que dieran “cuenta de esa dimensión fundamental de la poesía cantada que es su circulación a través de la voz” (p. 64).

Con estas ideas se relaciona “El manuscrito poético, cómplice de la memoria”. A partir de otras investigaciones que han descrito el proceso de circulación manuscrita de poesía en el siglo XVII, así como a su principal vehículo —el manuscrito poético, sus copias autógrafas, sus múltiples traslados y los llamados “cartapacios”—, Frenk comienza por difuminar un tanto los límites establecidos por los estudiosos entre los manuscritos destinados a la conservación de las piezas que trasladan y aquellos otros destinados a un uso inmediato. Si bien existen testimonios de manuscritos cuya finalidad era no permanecer nunca quietos y estragarse en el trasiego cotidiano, y a pesar de que es posible diferenciar el mayor o menor cuidado en la selección, la organización y la presentación de cada manuscrito, sería necesario mostrar “un panorama menos polarizado” (p. 67) y reconocer que “los manuscritos poéticos recientemente editados tienen todos algún tipo de congruencia, si no de unidad” (p. 68). La “impresión de desorden” que se desprende a veces de esos manuscritos se originaría en la “proliferación de variantes” y “divergencias textuales” consustanciales a las antologías poéticas del Siglo de Oro (*loc. cit.*). El “desorden” tendría su causa, entonces, en una práctica frecuentísima en la época: la memorización de poemas por los aficionados. De ahí

vuelve a desprenderse la conclusión de Frenk: “La filología contempla con ceño demasiado severo el fenómeno de la variación; habla de deturpaciones, corrupciones, descuido, falta de escrúpulos y llama a la memoria «potencia nociva». Los contemporáneos no podían verlo así; tenían el hábito de memorizar poemas y lo disfrutaban, a sabiendas de que de ese modo podían alterarse los textos, en más o en menos. A la mayoría de ellos, esto no parece haberlos perturbado mayormente” (pp. 69-70).

Para Frenk, en el Siglo de Oro el texto sigue siendo “una entidad que podía ser fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones”, y ello a causa del “residuo” de oralidad que latía en la cultura literaria de la época (p. 70). En otras palabras, “la escritura, la copia de poemas, iba del brazo de la memoria y la oralización” (p. 72).

El último capítulo, “El lector silencioso”, otro texto inédito, tiene por objeto acercarnos a ese momento repetido varias veces en la historia en el que el silencio se sobrepone a la voz y un “nuevo lector” irrumpe no sin gran extrañeza. Tras recordar la célebre experiencia relatada por san Agustín —su asombro al ver a san Ambrosio leer en silencio, en un pasaje recogido, entre otros, por Borges y Alfonso Reyes—, como el más conocido testimonio de lectura en silencio en la Antigüedad, Frenk discute la noción de lectura silenciosa y se pregunta si es diferente a la lectura en voz baja, citando a algunos autores que hablan de “huellas” de oralidad incluso en lecturas hechas en el más absoluto silencio, como puros reflejos físicos asociados a la lectura (pp. 73-74).

Pero la parte central del capítulo gira en torno a la figura de Cervantes y a la imagen del lector en el *Quijote*. A partir de un interesante estudio de James Iffland —“Don Quijote dentro de la Galaxia Gutenberg”—⁵, en el que se concluye que don Quijote representa a un lector “que lee a solas y en silencio”, y luego de revisar las apariciones de la palabra *leer* en la novela, Frenk concluye, a su vez, que, no sólo las lecturas de don Quijote son las únicas solitarias que aparecen en el libro de Cervantes, como escribía Iffland, sino que la palabra *leer* significa, en el *Quijote*, ‘leer en silencio’ —sólo cuando la palabra va acompañada de una “fórmula” o acotación “[se] hace explícita la oralidad de la lectura”— y que Cervantes era él mismo un “lector silencioso” (pp. 75-76).

En torno a este núcleo, Frenk reúne otros testimonios españoles de lectura silenciosa en la misma época, así como una reseña de algunos debates vinculados con la relación entre la palabra hablada y la escritura o entre la voz y el silencio, en ese entonces. Atención especial merece, entre esas discusiones, la que tiene que ver con el teatro:

⁵ El título completo es “Don Quijote dentro de la ‘Galaxia Gutenberg’. (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, *JHPH*, 14 (1989), 23-41.

“¿Teatro oído y visto o teatro leído?”, pregunta Frenk. Y Lope de Vega responde, hablando de sus comedias: “no las escribí con este ánimo ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a los... aposentos” (p. 79).

Al final de este capítulo se trata otra cuestión esencial: las “mutaciones” que acompañan al tránsito hacia la lectura silenciosa, y que pueden resumirse en la mutación de lo público a lo privado, de la compañía a la soledad, del afuera al adentro, de la calle y la plaza pública a la casa y los “aposentos” interiores (p. 81). Se asiste, entonces, como dice Iffland, a un “aflojamiento de los lazos comunales” o a una “destrribalización del hombre moderno”, o como completa Frenk, al final de una “participación comunitaria” por medio de la lectura, con lo que ésta supone de experiencia común, de reunión grupal, de intervención activa, y hasta de pleito y disputa (pp. 82-83). Es como si el “cuerpo individual” hubiera sustituido al “cuerpo social”, colectivo, vivencial, de las lecturas en voz alta; como si la “nueva manera de leer” reprodujera la “expresión corporal”, característica de las antiguas lecturas (p. 84). Y para comprobarlo, Frenk cita un pasaje de Mateo Alemán en el que los gestos, risas, llanto y reacciones en general de los oyentes se han contenido, “retenido” u “oprimido” dentro de un cuerpo silencioso: “Cuando en alguna letura [=‘texto’] de consideración ai escritas cosas alegres, parece que a gritos dizen los ojos lo que se va leyendo con ellos, i centelleando en el rostro, se rasga la boca, para que pueda salir por ella el gusto. I si son tristes, el resuello cerrado i oprimido casi rebienta el corazón en el cuerpo” (*loc. cit.*).

La lectura de *Entre la voz y el silencio* es sumamente recomendable, y ello no sólo en virtud de su enorme erudición e inteligencia, sino también por la fina sensibilidad con que se tejen, a lo largo de sus capítulos, las citas más heterogéneas y los fragmentos más inesperados, en un texto que depara alegría y curiosidad continuas. Habría que agregar, tal vez, una dimensión más. Me refiero a la cuestión del efecto de la atención a lo oral y, más especialmente, a la lectura en voz alta, en el terreno de la *crítica*, la *interpretación*, la “lectura” —en fin—, de los textos del Siglo de Oro; más allá de la revisión, por otra parte fundamental, de ciertos métodos de la filología. Porque leer, interpretar, analizar críticamente esos textos a la luz de su lectura en voz alta, de sus vínculos con la oralidad, de la presencia de la voz en ellos, implica, en última instancia, un redescubrimiento y una renovación de sentido.

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas