

VALOR SIMBÓLICO DE LA VOZ EN LA PERFORMANCE¹

Miquel Sbert i Garau

1. La percepción de la voz como un valor en poesía oral.

A menudo sucede que los propios poetas orales (los *glosadors* en el caso de las Illes Balears) nos proporcionan pistas muy significativas acerca de los rasgos característicos y de los valores de su producción. De manera intuitiva activan sus propios mecanismos de elaboración de un discurso similar al que Ben-Amos denominaba metafolklore ("On peut en effet comprendre que métafolklore signifie la conception que se fait une culture de son propre mode de communication du folklore, cette conception étant représentée dans la distinction des formes, dans l'attribution de certains noms à celles-ci, et dans le sentiment de l'opportunité, du point de vue social, de leur application à telle ou telle situation culturelle."²). Así un anónimo *glosador* mallorquín señalaba:

Al.lotes, mirau-vos-hí
en so cantar, si voleu,
que es fadrins d'avui en dia
s'enamoren de sa veu. (II/162/60)³

El emisor no duda (sin noticia, evidentemente, de un Mac Luhan aún por nacer y tan lejano por tantos aspectos) que en la performance poética oral, el medio (quizá el más eficaz entre los posibles), la voz, es el mensaje. Pero el *glosador* llega a un mayor grado de explicitación. Para él, los contenidos no son relevantes, lo que cuenta es la capacidad de "improvisar", siguiendo las pautas establecidas por unos registros fónicos que sí resultan significativos (el "color"), mucho más que los contenidos (las palabras o el texto de la composición):

Cançons com ses que tu fas,
jo en tenc per vendre i per dar
quatre o cinc en cada mà
des color que tu voldràs. (II/267/66)⁴

O en la siguiente, en la que se asocia la necesidad de tener el "instrumento" en condiciones físicas idóneas para conseguir una calidad suficiente del producto:
Ses gloses no surten bé

¹ La presente comunicación se ha efectuado siguiendo muy de cerca los apartados 2.2.1 y 2.2.4 del capítulo 2 ("Una caracterització de la poesia de tradició oral") de nuestra tesis doctoral *La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca*, 3 vols., 1992, en la Universitat de les Illes Balears. De ahí la circunscripción de los ejemplos a la realidad de la poesía de tradición oral mallorquina.

² BEN-AMOS, D. 1974 *Catégories analytiques et genres populaires*, Poétique, XIX, pág.276).

³ De no indicar lo contrario las citas de cancioncillas de tradición oral que aportamos se hallan en GINARD BAUÇÀ, P. R., 1966-1975, *Cançoner popular de Mallorca*, 4 vols., Ed.Moll, Palma. La indicación se refiere a Volumen/núm. composición/página. Tr.: *Chicas, aplicaos bien / en el canto, por favor, / pues los jóvenes de hoy / se enamoran de la voz.*

⁴ *Canciones como las que tú haces / las tengo para vender y para dar / cuatro o cinco en cada mano / del color que tú querrás.*

sense untar sa gargamella:
vaja, dui-me sa botella,
i llavonnes cantaré.(II/319/69)⁵

En la sociedad preindustrial generadora de la "**cultura oral**", la palabra goza de un prestigio, de un reconocimiento hasta la sacralización, "*la paraula sagrada*"⁶. La tradición cristiana llega al extremo de identificar la divinidad con el verbo, con la palabra (que se hace "carne" en la figura del Hijo de Dios). Conviene remarcar, desde el principio, que para muchas civilizaciones la asimilación del poder sobrenatural con el elemento humano no se da tanto con la palabra como con la **voz** y los rasgos que la caracterizan⁷. De todos modos, siempre, la palabra detenta una elevada calificación "moral":

"D'on un effet moral: l'impression, sur l'auditeur, d'une loyauté moins contestable que dans la communication écrite ou différée, d'une veracité plus probable et plus persuasive. C'est pourquoi sans doute le témoignage judiciaire, l'absolution, la condamnation se prononcent de vive voix"⁸

En el Cançoner mallorquín encontramos muestras fidedignas del aserto:

Senyor batle, no sé res
de lo que m'heu preguntat:
si li han fet un glosat,
és senyal que el se mereix. (II/317/69)⁹

Sacralización, moralidad, poder de la palabra, en definitiva¹⁰:

"It is not an accident that Apollo is god of both poetry and medicine, for the captivating power of song to move and soothe has always been seen to resemble the healing power of the word in sickness. From Greek 'incubation' therapy (in which the god spoke to the sick in dreams), through the bedside manner of the traditional clinician right up to Freud's psychoanalytical 'talking cure', language has ever been crucial to the profession and practice of medicine".

Como suele suceder (por ejemplo, en el caso del refranero) un hecho puede coexistir con su antítesis. Este hecho no viene sino a reforzar el peso del "prestigio" de la palabra entre los receptores. Quizá por ello el formalismo connotador de contenidos moralizantes, de verismo es, muy a menudo, puesto en tela de juicio, si no negado, si paliativos.

El don del "canto" (del creador, no sólo del "intérprete") ostenta un prestigio reconocido. Quien goce de tal habilidad (mitificada ciertamente, cosa que refuerza nuestra convicción de que la "percepción" del valor de la voz es una característica esencial en el proceso de gestación, recepción y transmisión de la poesía oral) podrá obtener sus beneficios:

Si jo tenia sa veu
que té en Miquel Moliner,
i gloses en sabés fer,
com En Toni que no hi veu! (II/235/64)

⁵ Las 'gloses' no salen bien / sin untar la garganta: / vamos, traedme la botella / y, luego, ya cantaré.

⁶ BALANZÓ, Fèlix, 1979, «Lloc i funció de la poesia oral. Contribució al seu estudi lingüístic.», Randa, 16, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, pág. 158.

⁷ ZUMTHOR, P., 1983, *Introduction à la Poésie Orale*, Éd. du Seuil, Paris, pág. 16.

⁸ ZUMTHOR, P., 1983, pág. 31.

⁹ Señor alcalde, nada sé / de lo que me ha preguntado / si le han dedicado un verso (crítico) / señal de que lo merece.

¹⁰ Porter, R., 1988, "The language of quackery in England, 1660-1800" en BURKE, P. Y PORTER, R. (eds.) *The social history of language*, Cambridge studies in oral and literate culture, Cambridge, pág. 73.

...
Un homo qui sap cantar
i sap sonar i fer gloses,
arriba a dur ses dones
damunt es call de sa mà. (II/251/65)¹¹

Quizá podamos relacionar la intuición del *glosador* con algunos de los que se ha venido a describir como determinados aspectos retóricos de los que “constituyen la actio del bertsolarismo”¹²: dicción clara, melodía reconocible (nada hay más patético que un *glosador* desafinando en la ejecución del sonsonete melódico propio del *glosat* mallorquín); timbre e intensidad adecuados (a nivel cuantitativo, para hacer llegar su voz a la totalidad de los oyentes, y a nivel cualitativo, o de coherencia entre la intensidad y el tema desarrollado); ritmo y gestión de las pausas (sellos de calidad en el *glosador*).

Lógicamente, no basta con el dominio de las cualidades expuestas de la voz para ser un *glosador* de prestigio reconocido. G. AULESTIA¹³ al referirse al buen bertsolari citaba el concepto de “Plaza Gizona”, “el hombre que tiene tablas”, caracterizado por poseer: “buen oído musical, la voz y un saber actuar ante la gente”. Tales atributos pueden adjudicarse al *glosador* y, seguramente son de aplicación general al poeta oral, principalmente si lo entendemos, como debe ser a nuestro parecer, como el improvisador que se expresa en la performance.

Valor social de la voz

El dominio de la “palabra cantada” es un poder que permite, incluso, la manipulación (fuerza que el *glosador* intuye y no trata de disimular).

La voz se encuentra en la base de la palabra, de la comunicación oral. Y, a nuestro parecer, es precisamente en el **valor simbólico** de la voz de donde deriva fundamentalmente la consideración social de la palabra hecha poesía oral en performance.

La voz, la propia voz, para ZUMTHOR¹⁴ constituye un elemento subyacente que permite reconocernos aún sin reconocer los contenidos que vehicula. Mediante la búsqueda larga y universal de la restauración de la voz puede producirse para el canadiense una identificación del individuo:

“La diffusion des médiats eut tôt fait d’éliminer les pratiques scolaires traditionnelles: formules mnémotechniques incantatoires, rythmées, parfois versifiées, poésie médiocre et bien vivante que chantonais avec le maître une classe entière, le “Barbara celarent” des scolastiques ou la liste des départements de mon enfance; et tant de textes lus à voix haute, régurgités de mémoire, les centaines de vers de Virgile ou d’Homère qui m’habitent encore, mais que seul le son de ma propre voix me permet aujourd’hui de retrouver... Pourtant, à peine rejetées ces vieilleries, voici que nous multiplions jusqu’au vertige séminaires, tables rondes, colloques et congrès, stratégies indispensables, dans notre monde, au progrès des connaissances: mais aussi, par-delà le langage écrit que l’on y débute, longue quête universelle d’une restauration de la voix.” (Los subrayados son nuestros).

¹¹ Si yo tuviera la voz / que tiene Miquel Moliner, / y ‘gloses’ supiera hacer / como Toni, el que no ve.
Un hombre que sabe cantar, / y sabe sonar y hacer ‘gloses’, / llega a llevar a las mujeres / en la palma de su mano.

¹² GARZIA, J., SARASUA, J., EGAÑA, A., 2001 *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Bertsozale Elkarte, Donostia, págs. 241 y ss.

¹³ AULESTIA, G., 1990, *Bertsolarismo*, Diputación Foral de Bizkaia, pág. 57.

¹⁴ ZUMTHOR, 1983, pág. 87.

¿Quién sabe si, en el fondo, lo que todos buscamos es huir de la soledad (cualquier clase de soledad) y la caricia de la voz (más asumible cuanto más semejante a la propia) es un recurso óptimo para romper la sensación asfixiante de aislamiento que nos aterroriza?

La voz es "cosificable". La voz, ha escrito el medievalista canadiense, es "una cosa". Como tal, puede ser descrita, analizada en sus componentes, cuantificada en sus cualidades. Como objeto de observación es susceptible de convertirse en sujeto de sugerencias, punto de referencia, fuente de valores simbólicos, el principal de los cuales es, sin duda, la capacidad de asociar a la voz el concepto de "**nexo social**". Una asociación simbólica que engendrará una poesía: la poesía que recitamos comunitariamente aquellos que integramos un colectivo con el cual nos identificamos porque todos los miembros, de entre la totalidad de múltiples "ruidos" que la naturaleza nos ofrece, discriminamos uno como definidor que nos hermana como conjunto a los poseedores: la propia voz, semejante a la de los otros miembros del grupo. En términos de ZUMTHOR¹⁵:

"Des sociétés animales et humaines, seules les secondes entendent, de la multiplicité des bruits, émerger leur propre voix com un "objet": autour de celui-ci se ferme et se solidifie le lieu social, tandis que prend forme une poésie".

Incomprensibilidad residual y voz

Pero, junto con la sensación de "calor" que produce la conciencia de formar parte d'un colectivo, la voz comporta una paradoja (el hombre parece sentirse irrenunciablemente atraído por la contradicción) : "una suerte de misteriosa incongruencia"¹⁶. Por tal razón, estimula el interés, atrae la atención, la voz. Despierta sensaciones de equilibrio, pero simultáneamente descubre perspectivas más allá de los umbrales de percepción. No importa tanto el significado como la forma: "[el] triomf de la forma sobre el contingut i que ens porta cap a la interpretació acústico-simbolista del signe poètic"¹⁷.

Una de las pista más evidentes de lo que venimos afirmando quizá la encontremos en la presencia sistemática en la poesía de tradición oral mallorquina (y no sólo mallorquina, lógicamente) de lo que se ha venido en llamar "incomprensibilidad residual":

Una poma, dues pomes,
tres pomes fan un ramell.
Com ve sa dematinada
sa poma cerca s'àucell.¹⁸

Ya Marià Aguiló observaba que "A vegades hi ha una relació amagada entre los dos versos primers y los dos segons, encara que a primera vista semblen només posats per fer consonant."¹⁹

Los ejemplos de esta relación oculta entre los dos pares de versos son muy variados en el Cançoner mallorquín y van desde el juego verbal y metafórico sutil:

Una vida, dues vides,
dues vides teniu vós;

¹⁵ ZUMTHOR, 1983, pág. 11.

¹⁶ ZUMTHOR, 1983, 14.

¹⁷ JANER MANILA, G., 1986, *Pedagogia de la imaginació poètica*, Alta Fulla, Barcelona, pág. 24.

¹⁸ *Una manzana, dos manzanas / tres manzanas hacen un ramo. / Cuando llega la madrugada, / el pájaro busca la manzana.*

¹⁹ Cita por MASSOT I MUNTANER, Josep 1985 a *Introducció a Cançonetes Mallorquines recollides per Marià Aguiló*, Biblioteca Folklòrica Barcino vol. XIX, Barcelona, pág. 14.

vós teniu la meva vida
i la vida de tots dos.²⁰

a la metàfora més o menos llanamente elaborada:

Llocs estranys, barrancs i coves
seran lo meu habitar:
si no t'arrib a alcançar
de mi mai més sabràs noves.²¹

(en esta *glosa* se percibe claramente la influencia de la inflexión de la voz: la pausa táctica, previsible y efectista después del segundo *mot* (verso) y el torrente enfático del *glosador* en los dos últimos).

Pero la distancia denotativa entre los dos primeros versos y el par final de la cuarteta heptasilábica (estrofa característica de la canción de tradición oral en catalán) llega, muy a menudo a ser muy considerable:

Mal no pas aigo calenta
per sa casa de sa neu!
Lluny de vós, estimat meu,
no hi ha pena que no senta.²²

Precisamente a esta lejanía conceptual alude el Padre Rafel Ginard i Bauçà²³ y la considera “com a cosa molt pròpia” de les canciones de tradición oral. Cita como ejemplo de la “falta d'il·lació” entre las dos parejas de versos la *glosa*:

Cristo va morir a la creu,
i jo sé s'hora i es dia.
Però, poc me costaria
escorxar-te, i sebre-hu.²⁴

Tradicionalmente, la falta de ilación suele atribuirse a cuestiones de rima: el *glosador* “comienza” la canción por el final (el último y penúltimo versos son la improvisación automática en estado puro) y la concluye elaborando los dos primeros (la carga semántica de los cuales se subordina totalmente a las exigencias de la rima de los “principales”). Este hecho, ciertamente, sirve para explicar el fenómeno de los pareados compuestos por versos aislados conceptualmente y hermanados por las leyes severas del consonante. Explica el caso, pero no agota ni con mucho las posibilidades, puesto que, entre otros extremos, resulta notorio que existen *glosadors* que inician la cuarteta conscientemente el “principio” y su ingenio se pone de manifiesto precisamente, con la consecución de la consonancia perfecta en la segunda pareja de versos:

Vós sou l'estrella diana
or del més hermós color;
vós sou estrella d'amor
capcurucull de magrana.²⁵

²⁰ Una vida, dos vidas, / dos vidas tenéis vos; / vos tenéis mi vida / y la vida de los dos.

²¹ Sitios extraños, barrancos y cuevas / serán mi habitación. / si no te llevo a alcanzar / de mi nunca más sabrás nuevas.

²² ¡Ojalá no pase agua caliente / por la casa de la nieve! / Lejos de vos, amado mío / no hay pena que sienta.

²³ GINARD BAUÇÀ, Rafel 1960 **El Cançoner popular de Mallorca**, Les Illes d'Or, Ed. Moll, Palma, pàgs. 118-119.

²⁴ Cristo murió en la cruz, / y yo sé la hora y el día. / Pero, poco me costaría / desollarte y saberlo. Era la respuesta a la pregunta sobre cuántos huesos tiene un burro.

En alguna ocasión el poeta oral alcanza en la performance que la voz sea “elevada al rango de la imagen”²⁶.

Parece oportuno aducir aquí una circunstancia poco comentada por los analistas y es la de apuntar la escasa relevancia que atribuyen los receptores de la poesía oral a esta “falta de lógica”. El nulo valor que adjudican a la “conmoción semántica” que implica la inexistencia (o como mínimo, la fácilmente perceptible fragilidad) de cohesión entre todos los elementos del texto:

Jo em creia que de cadenes
no en feien sinó es ferrers;
vós n heu fetes i deu més,
i me donen terribles penes.²⁷

A menudo olvidamos que el contexto generador de estas producciones poéticas es el de la oralidad, que toma forma y vida en *performance* (acto creador lineal e inmediato que se da en una situación concreta). Cabe añadir además, que, muy a menudo, el marco de producción de la *glosa* es la controversia y, en pleno combate verbal, la “rapidez” (inmediatez) en la improvisación de la *tensó*²⁸ somete el discurso a unas reglas específicas en que la materia prima es la voz, que modula la palabra, dicha o, mayoritariamente cantada.

Quienes escuchan un *glosat* (combate o controversia entre *glosadors*) conjugan al tiempo dos aspiraciones: captar lo que interesa (lo que se descodifica) que es el mensaje final y, asimismo, saborear lo que le maravilla que son, mucho más allá de los significados secundarios, las asociaciones y las connotaciones que percibe. Si el *glosador* (emisor) es capaz de construir un mensaje con unos referentes que el receptor sea capaz de desovillar (descodificar) eficazmente, con el placer que de ello se deriva, ha alcanzado el objetivo máximo de cualquier improvisador o repentista del ámbito de la poesía oral.

No cabe aludir tan sólo a los elementos textuales sino a la pluralidad de elementos no-textuales que intervienen en la performance²⁹

En la síntesis maravillosa que el improvisador es capaz de efectuar en su performance el éxito (la eficacia de la poesía oral) radica en conseguir que con el juego de las denotaciones (lo que se dice) conjuntadas con las connotaciones principales (lo que evocan los versos en la mente de los receptores) y las posibilidades asociativas de los elementos del discurso (la voz y sus cualidades, en primer término) el *glosador* haga efectiva una coincidencia comunicativa (aunque se trate de una coincidencia ficticia, válida sólo en el momento y el

²⁵ Vos sois la estrella diana / oro del más hermoso color; / vos sois la estrella de amor / “corona” de granada.

²⁶ LLAMAS POMBO, E., 2000, *Cuando el verso es poesía: imágenes de la voz y la escritura* en *Actas del VI Encuentro-festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I Estudios*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria i ACADE, pág. 231.

²⁷ Yo creía que cadenas / sólo las hacían los herreros / vos las habéis hecho y diez más / y me dan terribles penas.

²⁸ SERRÀ CAMPINS, A., **El cant alternat: una proposta de classificació**, Actes de l'onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 3 vols., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca de l'Abat Oliba, 222, Barcelona, pág. 69. En este interesante trabajo se analizan los tres principales subgéneros del canto alternado o amebeco: la *topada*, la *demanda* y el *combat*, que los *glosadors* practicaron sistemáticamente con gran eficacia.

²⁹ Véanse: El epígrafe “Oralidad, repentismo y comunicación” en DÍAZ PIMIENTA, Alexis, 1998, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa Editorial, Oñartzun (Gipuzkoa), págs. 162-165; el magnífico estudio sobre “El texto en su contexto: co-texto y situación” en GARZIA, J., SARASUA, J., EGAÑA, A., 2001, *El arte del bertsolarismo*, Bertsozale Elkarte, pág. 149 y ss; y nuestro trabajo SBERT I GARAU, M. 2000, *La performance en poesia de tradició oral*, Actes de l'onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca de l'Abat Oliba, núm. 222, Barcelona, págs. 85-107;.

contexto de la performance). Entonces la incomprensibilidad residual zumthoriana³⁰ en vez de un impedimento para la comunicación poética, se convierte en un valor. Las potencialidades de la voz, adquieren también desde esta perspectiva una dimensión claramente simbólica. Es el caso de composiciones como las que siguen, a título de ejemplo:

A la mar sembraré roses
i a les ones clavells.
Jo tenc d'arribar a conèixer
l'amor d'aquests bergantells. (I/2552/153)

Enmig de la mar veig fum
qui se'n puja a poc a poc;
encara que festeig prop
tenc s'amor posada lluny.³¹

Voz y emotividad

La voz, quizá como ningún otro de los atributos personales, tiene un gran poder de evocación, un alto poder de significación simbólica, que arranca precisamente de su entronque con las raíces más profundas de la personalidad humana:

"On invoquerait ici Freud, en divers lieux des "Cinq Psychanalyses", non moins que les "Racines de la conscience" de Jung (p.89-95 et "passim"), les études plus o moins récentes de G. Rosolato, A.Tomatis, D.Vasse...Nul doute que la voix ne constitue dans l'inconscient humain une forme archétypale: image primordiale et créatrice, à la fois énergie et configuration de traits qui prédéterminent, activent, structurent en chacun de nous ses expériences premières, ses sentiments, ses pensées. Non point contenu mythique, mais "facultas", possibilité symbolique offerte à la représentation, et constituant au cours des siècles un héritage culturel transmis (et "trahi") avec, dans, par le langage et les autres codes qu'élabore le group humain. L'image de la voix plonge ses racines dans une zone du vécu échappant aux formules conceptuelles, et que l'on peut pressentir: existence secrète, sexuée, aux implications d'une telle complexité qu'elle déborde toutes ses manifestations particulières, et que son évocation, selon le mot de Jung "fait vibrer en nous quelque chose qui nous dit que réellement nous ne sommes plus seuls".³²

Recuerdo, al respecto y con gran nitidez, la sensación que despertó en el público sorprendido de Las Palmas (1998) la voz ancestral del *glosador* Miquel Ametller cuando, su voz peculiar modulada por una melodía inesperada vertía en un catalán de Menorca que sólo comprendíamos tres o cuatro de los centenares de espectadores, despertó una emoción tan intensa que, inmediatamente, se convirtió en un aplauso estrepitoso. La "vibración" a que hace referencia Zumthor cobró forma en aquella performance.

LLAMAS POMBO³³ escribió unas palabras comentando una composición de Naborí ("Ni la más enterneada / voz humana la conmueve; / trepa por la vida breve / como una

³⁰ ZUMTHOR, 1983, pág.127.

³¹ *En el mar sembraré rosas / y sobre las ondas claveles / He de llegar a conocer / el amor de estos jóvenes.*

En medio de la mar veo humo / que se eleva poco a poco / aunque corteje cerca / tengo el amor puesto lejos. (Extraída de CARDELL TOMÀS, Sebastià, 1988, *Cançons populars mallorquines*, Ajuntament de Lluçmajor, Lluçmajor, pág. 22).

³² ZUMTHOR, 1983, pág. 12.

³³ *Op. cit.* pág. 233.

invisible hiedra”) que se acomodan perfectamente a lo descrito: “Esa voz humana, ¿es la voz física?, ¿o es la voz interior del hombre, el uso del lenguaje en silencio? ¿Es sólo el pensamiento, no condensado en palabras?, ¿o sólo el sentimiento, no precisado en ideas? En la décima de Naborí es todo a la vez: la palabra *voz* muestra todas sus entrañas y recorre todos los grados de su capacidad metafórica.”

La consciencia de la existencia del “otro” comporta anejo un alto componente emocional que la voz (mucho más que el lenguaje articulado) es capaz de suscitar:

“Les émotions les plus intenses suscitent le son et la voix, rarement le langage: au-delà, en deçà de celui-ci, murmure et cri, immédiatement branchés sur les dynamismes élémentaires. Cri natal, cri des enfants dans leurs jeux, ou celui qu'arrache une perte irréparable, un bonheur indicible, cri de guerre, qui de toute sa force aspire à se faire chant: pleine voix, dénégarion de toute redondance, explosions de l'être en direction de l'origine perdue du temps de la voix sans parole.”³⁴

Se trata de una emotividad dinamizadora y generativa que gravita, primordialmente, sobre dos ejes:

a) El primero determinado por lo que nos atreveríamos a calificar de la **erótica de la voz**, su sexualización:

“[La veu]...elle reseigne sur la personne, a travers le corps qui la produit: mieux que par son regard, par l'expression de son visage, un tel est "trahi" par sa voix. Mieux que le regard, que le visage, la voix se sexualise, constitue (plus qu'elle ne transmet) un message erotique.”³⁵ .

b) El segundo sería el **componente lúdico** de la voz. Conviene remarcar el protagonismo del juego en el mundo de la configuración de las culturas y de la formación de la personalidad de los individuos. Conviene recordar³⁶ que Huizinga dedicó un libro memorable al papel de primer orden del juego en los procesos de estructuración e integración de las culturas. Por su parte, Vitgorskii (1982), para quien la imaginación es una forma específicamente humana de actividad consciente, surgida de la acción, llega a afirmar que la imaginación es un juego sin acción y Bettelheim (1973) nos recuerda que, para Freud, el juego es el camino a través del cual el niño alcanza sus primeras experiencias culturales.

Voz y palabra, símbolos en la poesía de tradición oral.

Naturalmente, las apreciaciones que hemos hecho referentes al valor simbólico de la voz:

nexo social
componente emocional
sexualización
componente lúdico

son estrictamente extrapolables, y , en muchos sentidos, fácilmente susceptibles de una profunda ampliación a lo que atañe a la **palabra** (per tanto, a la **poesía de tradición oral** toda).

La consciencia de que la palabra establece un auténtico **nexo social** entre los miembros de una misma comunidad se encuentra en la base del propio concepto de “comunidad” (extremo éste que conecta con la función de la poesía de tradición oral que suele denominarse “consciencia de pertenencia a un colectivo”). Pero no sólo esto, sino que

³⁴ ZUMTHOR, 1983, pág. 13.

³⁵ ZUMTHOR, 1983, pág. 14.

³⁶ JANER MANILA, 1986, *op. cit.*, pág. 16.

"l'usuari creu en el valor actant d'aquesta paraula que li defineix el sistema cultural seu"³⁷, la palabra, poetizada, es la representación del código de comportamiento de la cultura donde emisor y receptor están insertos, código definido por las palabras (conceptos) y que, simultáneamente, define a la "tribu".

Pero tanto la exageración de la voz que supone el "grito" (en Eivissa los campesinos eran capaces de comunicarse a considerable distancia mediante unos gritos especiales, conocidos como "ucs") como el "grito que "aspira a hacerse canto" y, asimismo la palabra, al convertirse en poética son capaces de emocionar. Por las vías de los sentidos afirma G. JEAN (1976) que "el lenguaje poético se convierte en una realidad fisiológica, porque no se conforma con expresar la sensualidad, sino que la constituye"³⁸, y el clásico escribió que el verso podía golpear el corazón con fuerza inusitada.

La emotividad puede despertar sencillamente a través de la evocación simbólica del **misterio** a través de la palabra, lo cual, por otra parte supone un recurso para despertar el interés del auditorio y se asegura su actitud receptiva. El intento de llegar al límite, la incitación hacia lo desconocido, el camino que nos conduce a otros mundos, la ambigüedad intencionada o no... son conceptos que se relacionan muy directamente con la **imaginación**:

"El funcionament de la imaginació està completament lligat a l'ambigüitat semàntica del discurs (JEAN, 1979:78). Hi ha qui en parlar d'aquesta ambigüitat, o d'aquesta ambivalència, s'ha referit al caràcter "líquid de la paraula, capaç d'adaptar-se als estímuls de la realitat tant com a les incitacions de la fantasia. La màgia dels mots, ha dit Jacqueline HELD (1981), desborda el seu estricte significat. La realitat posseeix una forma no racional d'energia profundament vinculada a la imaginació, a la meravella, als llenguatges del somni."³⁹

La recurrencia de las palabras a aquello que no está presente sino en el deseo, o en el imaginario, se produce tanto a nivel de los significados como al nivel más etéreo, más polivalente de los sonidos y, este hecho, dota a la palabra de una capacidad simbólica superior a la de otros medios de expresión humana, como la mirada a la que:

"Il lui manque cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots".⁴⁰

Esta continua referencia al juego de presencia-ausencia es relacionable con la distinción que C.GRUWEZ i E.GENOUVRIER⁴¹ hacían, siguiendo a JAKOBSON, entre la gramática explícita y la gramática implícita y su conclusión de que el aprendizaje de la lengua, al final, no es otra cosa que la asunción de una terminología y de una simbolización, es decir, de un **metalenguaje**. Gabriel Janer Manila añade⁴²:

"I es tracta d'indagar en aquesta simbolització car, l'activitat metalingüística excedeix llargament els límits del metadiscurs explícit. L'infant arriba a comprendre que el llenguatge és relatiu i ambigu, però que no és mai innocent, i en fa d'aquesta "culpabilitat" un objecte de reflexió. Aquesta indagació pels camins de la poesia popular pressuposa i provoca una intensa activitat metalingüística que condueix cap al descobriment del sediment humà del qual són revestides totes les coses. Es tracta, per tant, de conèixer les coses sobre les quals ha passat la paraula de l'home.

³⁷ BALANZÓ, 1984, *op. cit.* pág. 158.

³⁸ Cita por JANER, 1986, *op. cit.*, pág. 23.

³⁹ JANER, 1986, *op. cit.*, pág. 21.

⁴⁰ ZUMTHOR, 1983, pág. 12. (Véase en este sentido el capítulo *EL JOC AMB LES PARAULES* en JANER, 1986:49-66)

⁴¹ Cita por JANER, 1982:82.

⁴² Ibidem nota anterior.

De penetrar al cor de les coses i descobrir el rastre que sobre la realitat ha deixat l'acció creadora dels mots."

La capacidad emotiva de la poesía ha hecho correr ríos de tinta y no cabe insistir en el tópico. En lo que se refiere a la a la poesía de tradición oral, basta con repasar los epígrafes en que el Padre Ginard clasificó las coplas mallorquinas (o las de cualquier cancionero al uso) para comprobar como se refleja un amplísimo abanico de posibilidades emotivas, de naturaleza muy diversa.

Por lo que se refiere al componente **sexual** de la palabra, añade ZUMTHOR⁴³ lo que había afirmado en relación a la voz:

"l'énonciation de la parole prend par là [a causa del componente erótico de la voz] valeur, en elle-même, d'acte symbolique: grâce à la voix, elle est exhibition et don, agression, conquête et espoir de consommation de l'autre; intériorité manifestée, affranchie de la nécessité d'envahir physiquement l'objet de son désir: le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences."

Y, más aún:

"Quoiqu'une langue comme le latin attache étymologiquement à la bouche ("os, oris")l'idée d'"origine", cet "orifice" signifie aussi bien entrée que sortie: toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit connue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour. Pourtant, la bouche ne concerne pas la seule vocalité: par elle pénètre dans le corps la nourriture. Image initiale des lèvres tétant le sein, érotiquement réitérée: bouche, lieu d'alimentation et d'amour, organe sexuel, dans l'ambivalence de la parole..." (ibidem)

En cuanto a la palabra como instrumento o material para la seducción, basta remitir a los inventarios de poesía de tradición oral amorosa, a la poesía en general de cualquier literatura mundial.

Palabra final

La voz, material primero de la poesía oral es uno de los elementos constitutivos del género. La intensidad, el tono y el timbre que caracterizan la voz humana determinan, en la performance, ya sea generadora o interpretativa, unas determinadas actitudes receptivas en el auditorio que dan lugar a respuestas más o menos exteriorizadas según su intensidad y, de acuerdo con las pautas de las diferentes culturas orales donde el acto poético tiene lugar. Combinada con la melodía (ya sea salmodia o música plena de matices), mucho antes que la palabra puesta en acción mediante el ritmo, la métrica y la composición, la voz por los caminos de la emotividad, de la conciencia de pertenencia a un grupo, por la vía del erotismo o la sexualización, de la afectividad si se quiere y, siempre por lo que la modulación de la voz y sus cualidades tiene de componente lúdico, adquiere una carácter simbólico.

La voz, componente primigenio de la poesía oral es el primer estadio que el improvisador debe manipular para convertir su performance en una actuación participativa (la voz goza también de un componente pragmático), susceptible de ser percibida por los receptores como algo emocionalmente impactante, como algo que, desde el inicio de la performance, se percibe como poético, más que un ejercicio de comunicación pura.

El proceso de identificación del auditorio con el improvisador oral en la performance se agiliza precisamente por la capacidad de representación que el componente simbólico de la voz propicia y al poner el poeta, en palabras de Octavio Paz que nos recuerda Elena

⁴³ ZUMTHOR, 1983, págs. 14-15

Llamas, “en libertad su materia”, [...] “el lenguaje recobra su originalidad primera” y [...] “La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones”.