

LENGUA Y LITERATURA: ENSEÑAR LA ORALIDAD

LORETO CASADO

UPV

La enseñanza de la lengua y literatura francesas en el umbral del año 2000, requiere cuestionar el lugar que ocupa la filología en los estudios universitarios así como recordar y subrayar el carácter humanista de esta disciplina. Es el único futuro posible en un mundo sometido a la revolución tecnológica de los medios de comunicación. Se continúa hablando y se continúa escribiendo, pero es indudable que la televisión, el ordenador y el portátil han modificado en gran manera nuestro comportamiento con respecto al lenguaje escrito y al lenguaje oral.

Uno de los resultados directos de la omnipresencia de la tecnología en nuestras vidas, según el gran especialista de la literatura oral, Paul Zumthor, es un “retour en force” de la voz que proviene así mismo de un resurgimiento de las energías vocales de la humanidad. Esta especie de revancha debe entenderse por el ocultamiento a que estas energías se han visto sometidas durante siglos en el discurso de las sociedades occidentales, por la hegemonía de la escritura. No quiere decir esto que la mediatización haya contribuido a dicha recuperación de la vocalidad, sino al contrario: la mediación electrónica fija la voz y la imagen, les hace perder su carácter efímero, con lo cual las vuelve abstractas, eliminando su tactibilidad, su corporeidad. La voz humana en consecuencia, respondiendo a una necesidad vital tiene que retomar la palabra, en el sentido más físico del término. Pero ¿cómo?

De su libro *Performance, réception, lecture* se deduce la posibilidad de integrar la lengua y la literatura dentro de un estudio global de la voz, de carácter interdisciplinar en el que convergen igualmente otras ciencias como la acústica, la medicina o el psicoanálisis.

La vocalidad es soporte del lenguaje, pero también desborda ampliamente de su función lingüística; es por lo cual es necesario superar las disciplinas particulares y captarla globalmente como objeto. Introducir en los estudios literarios la idea de la

presencia del cuerpo y su vinculación al espacio plantea un problema de método. Zumthor basa todo su enfoque en una percepción poética, no deductiva, lo que constituye un punto de importancia epistemológica capital. Evoca así pues cómo García Lorca en su conferencia sobre “El canto jondo” recordaba la unión primitiva de la poesía, la música y la danza, todas ellas ligadas a la magia. Pero no sólo el poema o el acto teatral se “escenifican” sino que la simple lectura solicita el cuerpo y el espíritu. No en vano recurre Zumthor a uno de los grandes poetas del siglo XX pues la práctica que sugiere para el trabajo de la vocalidad de los textos literarios requiere una actitud poética, sensorial, una forma de conocimiento del mundo, un saber, que no se identifica tanto con un “savoir-faire” sino con un comportamiento, con un “savoir-être”.

Poco a poco las distintas áreas, dentro del ámbito de las ciencias humanas, parecen orientarse en esta dirección. La *recepción*, entendida como percepción sensorial, inspira el estudio de la lengua y de la literatura. La poesía vocal es un elemento de reflexión determinante en ambas disciplinas. Así lo demuestra Henri Meschonnic en su *Poétique du traduire*, al hacer de la literatura la realización máxima de la oralidad. Deplora Meschonnic que los lingüistas sean sordos a la literatura. Pues asistimos hoy a una transformación del pensamiento del lenguaje, tras haber pasado de estudiar la lengua, con sus categorías —léxico, morfología y sintaxis— a considerar el discurso, al sujeto que actúa, dialoga y se inscribe prosódicamente y rítmicamente en el lenguaje. “Traduire passe par une écoute du continu” —dice este mismo autor— de lo que se deduce la insuficiencia de la lingüística de la frase o del enunciado, ante problemas del discurso y de la enunciación en la enseñanza de la lengua en todos sus aspectos. En este pensamiento del lenguaje se rechaza, en definitiva, la conceptualización de la lengua y la literatura en pro de una teoría de conjunto de las mismas sin aspiraciones científicas.

Desde estas bases puede entenderse la tendencia de la fonética a integrarse en una pedagogía de lo oral. Tras una orientación estructuralista que priorizaba el estudio de los sonidos y que se prolongó en la perspectiva cognitiva, con el objetivo de una comprensión intelectual del sistema lingüístico, los métodos que se han basado en el aspecto comunicativo de la lengua tampoco dejaron de marginar el componente fonético de ésta última. De todo ello resulta una necesidad de reintegrar la práctica fonética sistemática atendiendo a la prosodia y considerando el ejercicio lingüístico como una actividad perceptiva.

Interesante es en este sentido la noción de “paisaje sonoro” que introduce Elisabeth Lhote en la reflexión sobre la fonética y que remite a su vez a ciertos principios de la cibernética según los cuales el comportamiento del individuo está determinado más que por el entorno, por el propio individuo en cuanto oyente: sus performances en una lengua extranjera se construyen a partir de aquellas que ha aprendido escuchando. Se trata en definitiva de desarrollar la comprensión a partir de la percepción, de conseguir una verdadera sinergia entre el campo fonético y el campo perceptivo.

La fonética deja de ser, así pues, un ejercicio muscular y articulatorio y en cuanto disciplina solicitará la sensibilización acústica y la representación visual en la organización de sus contenidos, prestando especial atención a la integración corporal y poniendo la gestualidad y el trabajo del cuerpo al servicio de la fonación. Ello conlleva incorporar en la metodología prácticas de respiración y relajación afín de dar mayor amplitud y flexibilidad al aparato fonatorio. Ello conlleva también recurrir a la imaginación de forma que la voz sea no sólo sonido sino energía; energía localizada no sólo en el aparato bucal sino en el cuerpo entero. Prácticas teatrales y representaciones mentales presentan

la ventaja de vincular los tres planos del lenguaje (fónico, prosódico y gestual) y favorecer la sinestesia y la capacidad asociativa.

No tengo la intención aquí de diseñar un programa completo de didáctica de la fonética y recordar lo que los manuales escritos para su ejercicio ya determinan: objetivos, nociones, principios metodológicos. Lo que pretendo es subrayar aquellos aspectos que permiten introducir a una pedagogía de lo oral y que pueden revelarse útiles a la enseñanza de la lengua como de la literatura. Asimismo, una pedagogía de lo oral así entendida permitirá abrir la lengua y la literatura a otras materias como el cine y la música, que completan los estudios de Filología francesa, a través de opciones como la civilización o la literatura comparada.

Veamos ejemplos de todo ello.

La necesidad de recordar el soporte material y concreto de cada una de las formas de expresión partiendo de la lengua tanto oral como escrita para llegar a las otras artes visuales o la música, se hace sentir desde todas las disciplinas que se agrupan en nuestros días bajo la denominación de “humanidades”: de la filosofía a la crítica —literaria, cinematográfica, musical— o la didáctica de las lenguas. Se trata de combatir la abstracción, de recuperar todo el poder evocador del lenguaje en cualquiera de sus formas, de devolverle su densidad. y su plenitud. Para ello es preciso acabar con la reducción del lenguaje a mero signo, acabar igualmente, en literatura, con el malentendido del “silencio” de Rimbaud o de Beckett e intentar comprender lo que hay detrás de dicho gesto. Y detrás de dicho gesto no hay nada, tan sólo gesto en el primer sentido del término, es decir, movimiento del cuerpo, que no tiene que ser forzosamente en palabras.

Un caso especialmente interesante en un estudio de la oralidad o vocalidad de la literatura, si por esta se entiende el *tono*, es decir la fuerza que lleva a la propia escritura y que se confunde con un gesto y dicho gesto con un grito, es el de Lautréamont. Recordemos la obertura de *Les Chants de Maldoror*:

Plut-au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, au moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit, égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. (Isidore Ducasse, 1963, p. 41)

Dicha agresividad, como demostró en su día Bachelard, encarna la venganza de la imaginación, retenida durante tres siglos en la camisa de fuerza de una literatura racional. Una animalidad conquistadora retoma las riendas obedeciendo a un puro instinto vital. en el que se refleja la necesidad de recuperar la fuerza irracional que libere la expresión humana, mutilada y encorsetada en un aparato ortopédico demasiado visible, como señala Julien Gracq, constituido por la disertación, los arpegios de la retórica, los análisis formales y otros mecanismos inútiles que, en lugar de estimular la imaginación, la frenan. La veneración a tales artificios y la vaciedad deliberadamente cultivada en nuestras instituciones académicas, serán en un futuro, algunas de las grandes vergüenzas de nuestra época.

Es así como puede entenderse el desbordamiento de imaginación y la desmesura de los cantos de Lautréamont. Lo mismo sucede con Rimbaud. Extraordinario en él es su escritura “llena”, la *fuga* alegre y apasionada que la lleva en todos los sentidos y arrastra

al mismo tiempo al lector, a cualquier lector, pues todo ser humano, como afirma Georges Arthur Goldschmidt en *La matière de l'écriture* ha estado en un momento de la vida poseído del mismo entusiasmo, delirio y pasión vital que Rimbaud, sólo que a diferencia del poeta, cada uno, por diferentes razones, no lo retiene o lo fija. Se explica también de esta forma el mito del poeta de la adolescencia y de la libertad sin trabas. Así lo dice el tono alegre y confiado de versos como éstos:

On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans
 —Un beau soir, foin des bocks et de la limonade,
 Des cafés tapageurs aux lustres éclatants
 —On va vers les tilleuls verts de la promenade. (Rimbaud, 1973, p.49)

La crítica literaria se ha explayado sobre todo con Rimbaud en su negativa a seguir escribiendo, en lugar de escuchar sus poemas que siguen vivos hasta hoy. La muerte de la literatura que se ha querido ver en el gesto simbólico del silencio de Rimbaud no es más que la muerte que ha querido darle la desconfianza en las capacidades del lenguaje. La literatura se calla, efectivamente, por haber dejado de escucharse, por haber insonorizado ella misma la lengua a base de conceptos.

Por ello se hace tan necesaria para la supervivencia o la revitalización —como se prefiera— de la lengua y la literatura evitar que su estudio se reduzca al de unas estructuras abstractas, restituirles su sonoridad, su corporeidad, su tono vital.

Si la literatura, a partir de la modernidad y el cuestionamiento del lenguaje que ésta misma conlleva, parece buscar formas de inscripción de una presencia que se esquivo a ella misma en la huella escrita, estudios como el de Dominique Rabaté *Poétiques de la voix* paralelo al de Jean Pierro Martin *La Bande Sonore*, muestran la orientación de la crítica en la dirección a la que me he referido.

No puede hablarse, en literatura, señala Rabaté, de una poética de la voz, pues ésta última es diferente según cada autor. Varias dinámicas coexisten a la vez; es por lo cual es preferible hablar de una enunciación “moviente” o “movidiza”, si se prefiere, que supera las codificaciones de la retórica, destruyendo el montaje tradicional de los géneros literarios.

Conviene resaltar en este estudio el valor que se atribuye a la forma corta, el aforismo, por el tono sentencioso y la musicalidad que convergen en esta variante literaria. El aforismo poético se convierte en lugar de tensión entre la palabra árida y común del dictamen y la gracia del canto del pájaro.

Este análisis de las “poéticas de la voz” no insiste sin embargo lo suficiente en que la fuerza que se concentra en dichas formas breves, ya sea un aforismo o una frase aislada dentro de una narración, la procura un tono, un ritmo y una melodía que facilitan su memorización, su asimilación, en el sentido más digestivo del término, hasta incorporarse totalmente a nuestro ser. Una frase de *A la Recherche*, que invita precisamente a recordar y lo hace musicalmente, sirve de ejemplo para apreciar la singularidad de la poética de voz proustiana, contenida en la mínima pieza.

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restera encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur la gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (Proust, 1954, p. 61)

Cuestión de voz, cuestión de ritmo y de respiración. Pues sin el aire que respiramos poco conseguiríamos leer, escribir o comentar. Proust, de nuevo, lo dice a la perfección en *Pour la lecture* al hacer de todo lo que la rodea, al hacer de todo lo que constituye el entorno del lector, la verdadera materia de la escritura.

Puede parecer descabellado situar en paralelo la plenitud de la vocalidad proustiana, con la desnudez de un Samuel Beckett, y sin embargo el parentesco que se da entre ambos no debe limitarse a mencionar que el primer libro de Beckett es un ensayo sobre Proust. Hice alusión al autor de *En attendant Godot*, y vuelvo ahora por ver en él al escritor occidental que mejor refleja todas las cuestiones relacionadas con la lengua y la literatura de nuestra época. Poeta hasta la médula, consciente de la amenaza de la desaparición del lenguaje en nuestra vieja civilización, no hace sino insistir en la importancia de seguir hablando, seguir diciendo, preguntándose cómo: de forma fragmentaria, sin palabras, o simplemente a través de un gesto, pero desde la resistencia a callar. Su obra *Le Souffle* (un breve grito, a penas perceptible, seguido de una inspiración, un silencio, y una expiración) es el mejor ejemplo de su opción poética y de su actitud filosófica. Un minimalismo que puede prescindir de todo salvo de la respiración. Buen comienzo para toda enseñanza de la lengua y de la literatura.

Y quizás se entenderían mucho más el ascetismo y minimalismo de Beckett, haciendo ver, precisamente, que detrás de un fragmento de frase perdido o un aforismo están Calderón, Racine, Schubert, Beethoven, Marcel Proust o Apollinaire, en el eco de una rima o en el fognazo de una imagen. No son sin embargo necesarias estas referencias para sentir que sus poemas o los diálogos o monólogos de sus piezas, para teatro, radio o televisión, son musicalidad pura, son antes que nada, voces. Beckett estaba obsesionado por la voz. El deseo de música, desde la palabra es sorprendente en algunas de sus composiciones cuya escritura es pura tensión, acto de escuchar la voz que trabaja la lengua: especialmente en *Dis Joe*, o en sus “Mirlitonnades”, de los que quiero dar algunos ejemplos:

d'où
la voix qui dit
vis

d'une autre vie (Samuel Beckett, 1978, p. 42).

Siempre en torno a la voz, las palabras:

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à un (Samuel Beckett, 1978, p. 34).

Tras la respiración el sonido, tras el sonido la palabra, tras la palabra la frase, incluso entrecortada, agujereada para dejar escuchar detrás, los ecos de un más allá. Escritor de la voz, Beckett permite recorrer progresivamente a través de sus composicio-

nes la sensibilización a la sonoridad de la lengua. Todo ello sin olvidar que escribe precisamente en francés, lengua extranjera para él.

Esto permite señalar que en esta práctica de la enunciación a partir de formas breves literarias es necesario superar el condicionante de que en la mayoría de los casos dicho trabajo no será efectivo por falta de competencias lingüísticas o literarias que impedirán la comprensión de los enunciados. Precisamente en el aprendizaje de la lengua, desde las coordenadas que estoy exponiendo, se trata de dar prioridad a la forma sonora, a dejar que se imprima en ella la música de la lengua, los movimientos melódicos, y utilizar la memoria musical para desarrollar el proceso de comprensión en la lengua extranjera. Para ello se concibe perfectamente confrontar al oyente a todo tipo de formas sonoras para que posea un máximo de informaciones acústicas y llevarle igualmente a memorizar incluso formas vacías de sentido en ciertos casos, apoyándose en el principio pedagógico según el cual la apropiación de los hechos prosódicos de una lengua equivale más a un acto de memorización sensorial que a una reflexión de tipo cognitivo o teórica.

No se trata de priorizar el trabajo muscular de la articulación, como proponía la dicción tradicional, a base de ejercitar trabalenguas (como decir por ejemplo “blé brûlé” veinte veces o “je veux et j’exige et j’exige, j’exige et je veux”) sino de escuchar fonéticamente éstas fórmulas u otras, afin de sentir el equilibrio silábico y dejar pasar, junto con la emisión de la voz, la energía que llevamos en nuestro interior y que le da un tono.

Tampoco se trata en una primera fase de sensibilización acústica de aprender de memoria poemas enteros o ni siquiera estrofas de los autores mencionados, pero sí retener la continuidad y la modulación de un fonema a lo largo de un verso o una frase, de experimentarla en los diferentes registros: grave, medio y agudo, de percibir la propia voz en definitiva en el espacio sonoro exterior como en el interior de uno mismo atendiendo al “ruido de la voz” que subyace en todo texto, en todo segmento de texto, incluso leído silenciosamente.

La lectura así concebida es un ejercicio fundamental para la percepción de la energía sonora. Y la lectura en voz alta, un ejercicio completo: no sólo en el aprendizaje de la lengua como asociación del código oral y del código escrito sino en el aprendizaje de la lengua y la literatura como ejercicio de memoria musical.

El ejercicio de la lectura en voz alta es una ocasión de saltar a otras disciplinas que no sean la lengua o la literatura: la música por ejemplo. Conocer a Erik Satie a través de sus escritos, a partir de un texto concreto sobre la lectura, servirá de estímulo para dicha práctica:

Il ya a plusieurs manières de lire:...pour soi seul; pour les autres — ou, au moins, pour un autre.

La lecture “pour soi seul” est intérieure —tout ce qui a de plus intérieur; alors que la lecture “pour les autres”— ou pour un autre —se pratiquant à haute voix (généralement), est extérieure— tout ce qu’il y a de plus extérieure.

Lire pour soi seul est un jeu:aucun art ne s’y déploie. Par contre, combien est difficile la lecture à haute voix. S’ il vous plaît, étudions cette dernière et intéressante catégorie. Peu de personnes savent lire à haute voix: c’est un art, du reste. Entre parenthèses, je me suis toujours demandé comment lit le lecteur de la Comédie-Française. Ce qu’il doit bien lire le cher homme! Prestigieusement, bien entendu. Mais...lit-il à haute voix? Tout est là. (Erik Satie, 1977, pp. 53-54).

Buen ejemplo para ejercitar la puntuación y la introducción de incisos, el texto de Satie lo es también para reconocer el tono irónico de su escritura. Por supuesto, no recomienda leer un texto en lengua extranjera a un lector que no la conoce, cuestión de buena educación. Y cuestión de buena educación no teorizar, nos diría aquí ahora mismo, no teorizar lo más mínimo sobre una actividad tan decorosa como la lectura, que no es una cuestión más que de voz, de volumen de la voz.

En relación con la música en la enseñanza de la lengua y la literatura, ni que decir tiene la importancia que tiene la canción en la percepción, aunque quizás menos que el poema en la producción por parte del oyente. La canción tiene la ventaja ante todo de *motivar*, de ayudar a superar ciertas inhibiciones debido al acompañamiento de la música y el ritmo. Al mismo tiempo es cierto que el ritmo de la palabra cantada es muy diferente de la prosodia de la palabra hablada. Nos instalamos de forma diferente en una y otra forma de expresión. Lo positivo en la canción, dentro de la enseñanza de las lenguas, es el poder de sugestión que ejerce sobre el que aprende, y la capacidad de aumentar sus capacidades de memorización.

La canción es también una ocasión, en el aprendizaje de la lengua, de abrirse a otras disciplinas que puedan completar la formación de la cultura francesa: el cine por ejemplo. De películas como *La Veuve joyeuse* (1934) con Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald a las últimas de Chabrol o Rohmer, pasando por aquellas de Jacques Démy, enteramente cantadas, como *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) o *Une chambre en ville* (1982), la canción es uno de los soportes del origen popular del arte cinematográfico. El caso de Eric Rohmer es particularmente significativo y digno de mención, ya que rechaza toda utilización de música de películas. La integración del baile o la canción, especialmente en sus recientes *Cuentos de las cuatro estaciones*, hay que entenderla como una afirmación de la presencia del cuerpo vinculada a una reflexión propia de nuestra época y a la que ya me he referido. Y en estas mismas coordenadas el trabajo del lenguaje que realiza con sus actores suscita un gran interés, a la vez que posibilita confrontarlo con experiencias tan diferentes en el trabajo de la voz y los actores como las que definen las “poéticas”, pues los son también, de Jacques Tati o Robert Bresson. Pues también el cine se escucha, y es una ocasión de valorar el lenguaje y la voz que siguen afirmando dónde estamos y quiénes somos.

El pensamiento y la experiencia del lenguaje como algo orgánico y vivo, el que hablamos como el que leemos, debe ser el fundamento de los estudios de filología. Y ahí la poesía tiene mucho que decir, mientras que la ciencia o la teoría de la literatura probablemente mucho menos.

La gran oportunidad que brinda nuestra época a los estudios humanísticos es de abrirse a otras disciplinas, de olvidarse de la condición de especialista y valorar aventuras como la de Eric Rohmer escribiendo un ensayo sobre la profundidad de la música desde su experiencia de cineasta o de Julien Gracq, historiador y geógrafo escribiendo sobre literatura. Sólo miradas abiertas y oídos atentos pueden reconocer que Baudelaire y Rimbaud, Claudel y Valéry, Breton, Malherbe y Mallarmé, en contra de lo que pretendía Mounin en sus *Communications poétiques*, tienen todos razón.

Cuestión de voz. Cuestión de voces.

BIBLIOGRAFÍA

- GIMBETIERE, E. (1994) *Phonétique et enseignement de l' oral*, Paris. Didier /Hatier.
- GOLDSCHMIDT, G. A. (1997) *La Matière de l' écriture*, Circé.
- GRACQ, J. (1981), *En lisant en écrivant*, Corti.
- LHOTE, E. (dir) (1990) *Le paysage sonore d' une langue:Le Français*, Buske Verlag.
- MARTIN, J. P. (1998) *La Bande sonore*, Corti.
- MESCHONNIC, H. (1999) *Poétique du traduire*, Verdier.
- RABATE, D. (1999) *Poétiques de la voix*, Corti.
- ROHMER, E. (1995) *De Mozart en Beethoven*, Actes Sud.
- ZUMTHOR, P. (1990) *Performance, réception, lecture*, Le Préambule.