

## Marosa di Giorgio: la voz en fuga<sup>1</sup>

IRINA GARBATZKY

Antes que al silencio de la página, la poesía de Marosa di Giorgio se entregó a una rítmica “mental” de la voz. Entrevistada por Reneé Scout, frente a la pregunta “¿Cómo elaboras tus escritos?”, la poeta uruguaya respondió: “Mentalmente, quiero decir sin página y lápiz; después, lo digo en voz alta, para constatar si posee el ritmo debido. Entonces, lo escribo”.<sup>2</sup> Dicha constatación del poema a través de la voz resulta el punto de partida para abordar el espacio frondoso que recorren las puestas en voz en distintas performances y particularmente en la grabación del cassette *Diadema*.<sup>3</sup> Entre la reverberación interna y la puesta en voz alta, se oyen, además de horizontes históricos, una serie de tonalidades medias, contaminaciones acústicas y remisiones mutuas. Junto a “cómo escuchar la voz”, la pregunta que da inicio a este ensayo es qué se escucha en las voces, qué resuena en ellas.

Partimos de dos concepciones separadas de la voz. En primer lugar, la voz como deslinde de la oralidad en abstracto; una diferencia que realiza Paul Zumthor al considerar la *vocalidad* como el espacio histórico de la voz, su aspecto en relación con el uso.<sup>4</sup> Un ejemplo son las performances medievales como objetos de una percepción sensorial, un “modo de existencia” organizado por la *phonê*, independiente de la poesía escrita, donde el tránsito vocal es el único modo de interpretación y socialización de los textos. Con el paso del tiempo, entre oralidad y escritura no existiría tanto una oposición irreductible como una

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en revista *Hispanamérica* n° 123, 2012, pp. 43 – 50. Editores Hispanamérica - University of Maryland.

<sup>2</sup> Marosa Di Giorgio, *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 41.

<sup>3</sup> *Diadema* reúne 26 poemas de Di Giorgio. Fue editado en 1994 bajo el sello montevideano Ayuí y posteriormente reeditado en CD junto a su libro *La flor de lis*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004. Aquí trabajo con esta segunda edición.

<sup>4</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

continuidad de formas de la vocalidad, que se perciben acústicamente, dentro o fuera del poema, en un contexto de recepción determinado.

Junto a ello debemos tener en cuenta la *imaginación auditiva* que se proyecta a través del crítico o el historiador, lo cual nos puede llevar a incorporar una segunda concepción de la voz, la cual implica una resonancia, una escucha y una alteridad. Desde esta perspectiva, lejos de afirmarse como una presencia sin fisuras, la voz supone un quiebre y un resto; no se corresponde por completo ni con las propiedades fonológicas — como las entonaciones, los acentos, la velocidad, los modismos—, ni con el propio significado de lo dicho.

La voz no es enteramente propiedad del sujeto que la emite, sino que reverbera como si tomara su sitio de prestado, trayendo sobre sí las voces de los otros. En última instancia, sugiere Mladen Dolar, siempre resulta acusmática; suena como la voz de algo cuyo origen es desconocido pero que al mismo tiempo provoca una “causalidad desconcertante”: “aparece más bien en el vacío de donde se supone que surge pero con el que no encaja, efecto sin una causa apropiada”.<sup>5</sup>

Las hipótesis de este artículo rodean las cualidades extrañas o siniestras de la voz, en el sentido del elemento hogareño que en el olvido, y en su retorno, se convierte en algo extraño, *discordante* e *inarmónico*. Lo que aglutina la capacidad de retornar desde lo más familiar en las puestas en voz de poesía es lo que en breve describiré como “el espectro declamador”. En este retorno, “espectro” puede asociarse con lo fantasmal y también con la idea de abanico, panorama, *repertorio*. La categoría de “repertorio”, de Diana Taylor, permite conciliar el problema de la memoria declamatoria en una dimensión que afecta expresamente al uso de la voz y del cuerpo. Opuesta al archivo, como modelo de lo

---

<sup>5</sup> Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007, p. 87.

perdurable y arcóntico, por “repertorio” Taylor se orienta menos a la idea de un catálogo, depositario del conocimiento (*repertory*), que a una partitura a punto de ser ejecutada: “a stock of dramatic or musical pieces which a company or player is accustomed or prepared to perform”.<sup>6</sup> El repertorio como sustantivo colectivo de las performances elabora un sistema de conocimiento correlativo a la escritura, y si bien su registro no lo reitera, éste se resguarda mediante una serie de codificaciones mnémicas, y es retransmitido a través de acciones del pasado al presente.

El repertorio que viaja a lo largo del tiempo en las grabaciones y performances de Di Giorgio, es la enseñanza de la declamación de poesía en el proceso de constitución de la Nación; la relevancia que la poesía tuvo para disciplinar el cuerpo y normalizar la lengua. Esta escolarización despierta asociaciones con la infancia y también con la política ya que recorrió el siglo entre declamación de manifiestos, discursos y poesía.

### **El espectro del declamador**

En una instancia bastante generalizada, el espectro histórico que regresa es el proyecto totalizador y homogeneizante de la declamación en el Río de la Plata. La gestualidad y la dinámica corporal de Di Giorgio se comunicó con aquel arte que sobre comienzos de siglo XX, disciplinando la lengua, tuvo como función política la organización de una identidad criolla. Referencias similares a las que María Celia Vázquez encontraba en las técnicas de lectura y declamación en la Argentina de fines de siglo XIX y comienzos del XX, podrían hacerse extensibles a Uruguay donde también se fundaron conservatorios y

---

<sup>6</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC, Duke University Press, 2003, pp. 281-82.

escuelas de declamación ligadas al arte dramático.<sup>7</sup> El propio Teatro Solís acogió a varias declamadoras y actrices de todo el mundo durante el proceso de modernización uruguayo.<sup>8</sup>

Inserta en el paradigma que Jacques Rancière denominó como el “régimen representativo de las artes”, la técnica de declamación se basaba en una lógica de correspondencias, propia de la retórica y la poética clásicas.<sup>9</sup> El texto se subordinaba a la voz, y ésta a los principios de las Bellas Letras; entre sus diferentes instancias (texto y puesta en voz) el decoro sostenía la jerarquía. La enseñanza de la declamación permitía “hablar y escribir del modo más adecuado al objeto que uno se propone” y orientar la vocalización y la gestualidad hacia una “armonía imitativa”: las pasiones retratadas con sonidos vivos y cortos y “las voces largas [que] pintan las sensaciones tristes”. En esta disciplina corporal, los gestos debían ser medidos, firmes y elocuentes, para lograr una transparencia del texto poético.<sup>10</sup>

El arte de la declamación contribuyó a organizar, a través de las políticas de escolarización de fines del siglo XIX y comienzos del XX, una identidad y una lengua nacional, una normalización de los cuerpos y sus gestualidades, y, complementariamente, se vinculó con una estructura representativa y filial, en la cual la voz del declamador encarnaba valores lingüísticos, sociales e hispanoamericanos que diseñaban y reforzaban la tradición. Una división de lo sensible equiparaba la naturaleza de los dramaturgos o poetas

---

<sup>7</sup> María Celia Vázquez, “Declamación y disciplinamiento de la voz: la enseñanza de la lengua en la Argentina del aluvión inmigratorio”. Mimeo. Versión inédita del texto leído en Coronel Pringles, Pcia. de Buenos Aires, en las Jornadas de Declamadoras, Octubre 2007.

<sup>8</sup> Daniela Bouret y Gonzalo Vicci, “Mujeres en Escena / Transgredir el escenario. Un acercamiento a las artistas en el Teatro Solís: 1856 – 1947”. <http://www.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/26746.pdf>. Último acceso: Septiembre 2011.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

<sup>10</sup> Enrique García Velloso. *Arte de lectura y declamación*, Buenos Aires, Estrada, 1926, pp. 11 y 23. Pasajes similares sobre el disciplinamiento del cuerpo y la voz pueden leerse en otros manuales de declamación. Ver Juan Marzal, *La declamación académica: teórica y práctica*, Santa Fe, Colegio de la Inmaculada Concepción, 1918 y Clodobe Bazán, *Manual teórico y práctico de declamación, lectura clásica y arte teatral*, Asunción, s.e., julio 1921.

con la de los espectadores: serían los generales, los predicadores y los magistrados quienes irían a instruirse al teatro para hablar dignamente y quienes otorgarían a la palabra un sentido de eficacia. La enseñanza de la declamación en la instrucción pública demarcaría así, performativamente, las condiciones de emisión de las voces a nivel político, educativo y poético.<sup>11</sup>

Aunque sobre fines del siglo XX el arte de la declamación era algo muy antiguo, y se tornó “insostenible en la escucha poética contemporánea” –como acertadamente señala Ana Porrúa–,<sup>12</sup> los restos de esta práctica se habían mantenido dentro de un saber cuyas huellas se llevaban tanto en el cuerpo como en la voz de algunos performers. Para Di Giorgio, por ejemplo, la declamación partía desde un registro similar al de Berta Singerman, la declamadora inmigrante (de Rusia a Argentina) que había logrado gran popularidad en Latinoamérica. Basta comparar la túnica, las flores y las manos de la uruguaya con las posiciones corporales de la declamadora y observar el uso mediado de sus procedimientos y estereotipos. Sin embargo, en Di Giorgio, este registro, justamente a través de la voz, pronto se dio a la fuga.

### **El canto, el susurro y la voz ronca: las fugas de la voz**

En un momento de su autobiografía, Singerman cuenta que sus estudios de declamación fueron realizados gracias a una beca en el Consejo de Mujeres de Buenos Aires, un colegio cuyas alumnas provenían de la clase alta porteña. Allí tuvo algunos conflictos debido al contraste entre el arte de declamar y el propio arte de la pequeña actriz.

---

<sup>11</sup> Este lugar representativo e intersticial que armaban los poetas a través de la declamación fue observado en distintos momentos del modernismo hispanoamericano. Ver Jorge Monteleone, “Soussens sans sou”, en Noé Jitrik, comp., *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996, pp. 37-45, quien reconstruye la vida y las “performances” de Carlos Soussens, el poeta “sin obra” de la bohemia modernista.

<sup>12</sup> Ana Porrúa, “La puesta en voz de la poesía”, *Punto de Vista*, 86, 2006, pp. 7-11.

El de Singerman era un estilo del exceso, del patetismo desmedido, que no condecía con la lógica mesurada de la técnica. Lo curioso es que este fracaso por demasía derivaría en un éxito comercial: las madres de sus compañeras de escuela la contrataban para que enseñara en la casa su particular estilo.<sup>13</sup> Para decirlo con palabras de Dolar, en aquello que la técnica escolar consideraba un residuo, Singerman encontraba una voz.

Podríamos pensar que dicha divergencia entre la práctica enseñada y la técnica aprendida, o el poder de lo teatral en la construcción de la voz, se reiteró en Di Giorgio. Para ésta, la declamación poética nunca formaría parte estrictamente del “bien decir” en el sentido formal. La declamación remitía a un universo hogareño. En la casa natal, en las chacras cercanas a Salto, los versos de Delmira Agustini o de Rubén Darío se escuchaban a través de las voces de la madre y de las tías. Considerando que la familia Di Giorgio fue justamente una familia de ascendencia inmigratoria –tanto el abuelo como el padre arribaron de Toscana en oleadas sucesivas– los alcances educativos de la poesía latinoamericana resultan llamativos. Así lo explica Daniel García Helder: en la familia de la poeta había una tendencia a combinar el conocimiento agrícola con una educación prolífica de las artes.<sup>14</sup> A la vasta biblioteca del abuelo se sumaron los estudios de su madre y el amor por la lectura del padre. La declamación fue parte del patrimonio intelectual de la familia durante los años en los que la enseñanza de la literatura se volvía una manera de forjar la identidad vernácula.<sup>15</sup>

Varios años después, pero al poco tiempo de haber comenzado con sus performances, la poeta editó el cassette *Diadema*, con los poemas que componían su

---

<sup>13</sup> Berta Singerman, *Mis dos vidas*, Buenos Aires, Tres tiempos, 1981.

<sup>14</sup> Daniel García Helder, “Síntesis biográfica de Marosa Di Giorgio” en Marosa Di Giorgio, *Los papeles salvajes (edición definitiva)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 654–67.

<sup>15</sup> “Mi abuelo tenía una gran biblioteca. Mi madre y mis tías eran muy sensibles. Recitaban de memoria a Delmira, a María Eugenia, a Darío y así yo aprendí a memorizar sus poemas”. Di Giorgio, 2010, p. 49.

espectáculo. Lo primero que se oye en esta grabación es el deslizamiento de la declamación hacia el teatro, que podríamos denominar el “paradigma Singerman” o el “espectro declamador”. Di Giorgio expande sus poemas con un efecto dramático basado en la intensificación de las vocales, la tendencia a acentuar gravemente las palabras. En su voz resulta palpable ese desborde de la técnica hacia el patetismo, los forzamientos sobre el cuerpo de la letra. Si la escritura de *Los papeles salvajes* se destaca por la prosa y la postulación de un híbrido entre narrativa, autobiografía y poesía, la vocalización transforma la prosa en versificación no pautada por la métrica, sino por la respiración y la velocidad con acentuaciones graves o agudas.

Sin embargo, en su caso, la puesta en voz se aleja del uso representativo de la declamación clásica, de la expresión patética o del significado textual, al verse expropiada por una alteridad no imitativa. Son los momentos en los que sus grabaciones deslizan en la voz declamatoria otras voces: el canto, la fuga, el susurro, la voz ronca.

Estas intrusiones no están lejos de lo teatral pero, como sabemos, en Di Giorgio se trata de una teatralidad particular construida a partir de la clausura de la representación.<sup>16</sup> Por lo tanto, no se trata de procedimientos acabados ni secuencias completamente identificables, sino derivas, fragmentos, comienzos; elementos de la voz no significante: los gemidos, las tomas de aire, las exclamaciones, las interrogaciones que apenas se esbozan o se prolongan, vibraciones, extensiones vocales. Su diferencia con la declamación clásica o con la de Singerman consiste en que éstas últimas reiteran o amplifican una emoción

---

<sup>16</sup> Las performances poéticas de Di Giorgio, lejos de ser ilustrativas de sus poemas, colocaban en primer plano una austeridad del espacio escénico donde lo teatral no se ataba a lo escrito sino que vibraba en la puesta en escena del propio cuerpo. Trabajé esta cuestión en “Marosa di Giorgio. Del teatrillo de la infancia a las performances poéticas”, *Boca de sapo*, 9, 2011, pp. 44-49.

supuestamente contenida en el texto, apuntando a un efecto pedagógico.<sup>17</sup> En cambio, la voz de Di Giorgio estableció, respecto de la escritura, múltiples formas de éxodo.

El problema que se nos presenta parece entonces paradójico: ¿cómo situarse a la escucha de esa voz que en sí misma implica una resonancia semi-audible? Solamente es posible a partir prestando atención a los pasajes que interfieren la voz con momentos de inaudibilidad o extrañeza. En “De súbito, estalló la guerra”, por ejemplo, en la voz monótona se entromete el canto.<sup>18</sup> No es un canto claro o directo. El efecto es como si la voz se desprendiera del tono monocorde, estentóreo, que marca el tiempo acompasado y raudo del relato de una guerra, y fuera llevada al canto, para dar forma a una estructura que reitera un ritmo entre el silencio, el monótono, el canto y la velocidad. Esta intromisión de la voz cantada aliviana una historia en la cual la guerra es un juego familiar; por ello no extraña que un tono burlón sobre lo épico se inmiscuya para reiterarse sobre la letanía: “Caballos al galooope, raudos, se van ruuumbo al noooorte y ruuumbo al suuur”. El humor, —en tanto afecto que condensa dolor y risa— sube a la superficie vocal en esas intrusiones melódicas y fugaces: “Sólo queda un aire de violiines de la guerra”. Uno no puede entender exactamente el modo de ese humor, sólo dejarse tocar por alguno de sus coletazos, como ese extraño final que proyectan las vocales: “Con los guerreroos vestidos irisaadoos”.

Este caso sería el de una evasión de la voz hacia la melodización, tal como ocurre en la última frase de “Anoche volvió otra vez la sombra...” (nuevamente, con la extensión melódica de las vocales: “Pero, La Sombra se fue volando, se fue hacia el sur. Volverá

---

<sup>17</sup> Existen varias grabaciones de Singerman en <http://amediavoz.com>

<sup>18</sup> De *Mesa de esmeralda*, 1985, en *Los papeles salvajes*, p. 320.

dentro de un siglo”).<sup>19</sup> Al mismo tiempo, las formas de la vocalidad se alejan del ritmo pautado por la puntuación del texto para puntuar otro territorio sonoro. En principio, la voz sostiene silencios largos en medio de algunas oraciones, y en oposición, omite los espacios de algunas comas o puntos entre frases contiguas. Agrupa las frases y las somete a demarcaciones musicales construidas específicamente. El *crescendo* sostenido en la aceleración y la agudización de las secuencias se repite y espejea.

No obstante, si Di Giorgio producía música en estos recitados, estas variaciones se sobreimprimían a las propias estructuraciones musicales contenidas en la escritura. Estas son, como es característico del neobarroco, estructuraciones desestructuradas, esfumadas y proliferantes. De hecho, si se atiende a la variedad de los poemas que componen *Diadema*, se verá que allí se incorporan textos disímiles, algunos más narrativos y más largos, otros más breves y poéticos; resulta difícil, de este modo, definir qué criterios utilizó para su selección. Podemos observar, de todas formas, que en algunos de los poemas escogidos resuenan musicalmente esbozos de una fuga musical. Frases que luego se repiten modificadas, reiteran los elementos incorporados y los abren, provocando una serie de bifurcaciones recursivas. Un ejemplo:

*Así que ése era el jardín de mandrágoras. Estaba allí y no me había dado cuenta. Ése era el jardín de los ahorcados. Tironeé una mata, y sí, vi la raíz en forma de hombre. Corrí, loca de terror, al interior de las habitaciones, de donde por cierto, nunca me había movido. Así que ése era el jardín de los ahorcados. Por cada ahorcado, una mata. Pero, hurgué en mi memoria y no había señas. Busqué papel y pluma, mas los parientes demoraban tres años en contestar. Di un grito y fue inútil. Corrí hasta el fichero, el armario, y sólo había cajas de dulce y quesos color rosa, o celestes, cada uno con un ratón en el interior. ¿Los periódicos? Nunca trajeron nada verdadero. Entonces, llamé a las Empleadas: -Aline. Todas se llamaban Aline y tenían un par de alas minúsculas cerca del hombro. Les dije: -Díganme, ¿es verdad que los ahorcaron? Ellas se cubrieron el rostro, volaban, se deslizaban, sigilosamente, a ras del suelo.*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> De *La guerra de los huertos*, 1971, *ibid.*, p. 142.

<sup>20</sup> De *La falena*, 1987, *ibid.*, p. 475.

La estructura es repetitiva y proliferante. Aunque sólo en la primera mitad se observe la reiteración de la frase de apertura (“Así que ése era el jardín de mandrágoras”) y de sus elementos, sus efectos se escuchan aún en el resonar agudo (que la puesta en voz acentúa) que atraviesa el poema entero: tironeé-vi-corrí-hurgué / busqué-di-corrí-llamé. La voz sostiene una idéntica melodía para la frase que se reitera, tendiendo a convertirla en estribillo, y borra las pausas del fragmento que le sigue. Se configura, de este modo, entre escritura y performance, una musicalidad estructurada por repeticiones y aperturas. Sobre el ritmo previo de la escritura, a despecho de la prosa y de la puntuación escrita, la vocalización genera otra, que siendo distinta, la enfatiza. En términos de Di Giorgio, un “recrear la escritura”, “dar a cada sílaba el run run que yo quiero”.<sup>21</sup> Ese “run run” no referiría tanto al ruido para el oído clásico como a la metáfora de echar a andar la voz para poner en fuga aquello que en la escritura estalla a través de la sintaxis.

Pero es también el “run run” animal, el sonido que hacen los insectos o los gatos, una instancia intermedia entre la voz humana y el ruido. De modo que la última suplantación de la voz que quisiera señalar, tal vez sea la única en donde se tense la teatralidad como proceso que involucra una alteridad. Se trata del susurro, la voz ronca, la exclamación, que aparecen en varios poemas pero, excepcionalmente, como indico más adelante, en “La hija del diablo se casa!”.<sup>22</sup> El poema se somete a una musicalización extrema. El “tam-tam celebratorio” que la poeta expande en la lectura se proyecta en vibraciones que recuerdan la voz de Singerman leyendo “Las campanas” de Edgar Allan Poe. Allí la nota objetual retumba, crece y agota tanto el texto como la puesta en voz.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Paula Siganevich, “Marosa en el país de las maravillas”, *Los Inrockuptibles*, 25, *ibid.*, pp. 96-103.

<sup>22</sup> De *La falena*, 1987, *ibid.*, pp. 518-19.

<sup>23</sup> La grabación de Singerman puede escucharse en <http://www.youtube.com/watch?v=S-2ME0137hI>

En Di Giorgio esta voz vuelta campana es sólo un momento en una serie de trasposiciones. El sonido se viene anunciando desde el comienzo en su tendencia a acentuar gravemente las palabras (“redondos”, “brillando”, “amenazando”). Pero en lugar de sostener una armonía, la voz se desmorona y se enronquece; un registro áspero en el que hace pie otra voz: “Son riquísimos...” “Invitan con la Carne”.

La voz sin atribuciones, característica de la voz de lo siniestro en tanto aparición sin origen, disloca a quien escucha, sobre todo cuando su aparición entraña ambiguamente lo familiar y cotidiano con lo extraño y absurdo. Esta correlación funciona claramente en “La hija del diablo se casa!”. Tanto la voz referida en la escritura como la propia puesta en voz, dan cuenta de una impresión provocada por su falta de causa. “‘Invitan con la carne’, dijo una voz que me pareció de una vecina; miré y, si era, estaba embozada”. La voz que en el poema es una alucinación auditiva se traslada a nuestra propia escucha como irreconocible, porque esas frases Di Giorgio las pronuncia con una voz completamente dislocada no sólo de su tono anterior, sino también de los poemas siguientes en el disco. En este sentido, en la grabación del poema comenzarán a proliferar voces alternas, enronquecidas, susurrantes, chillonas, vociferantes: “Y el noviooo? Se va por ahí y es chiquitiito...”.

Por supuesto que en estas variaciones de la voz se encuentra presente la teatralidad, como efecto de distanciamiento y de imaginación de un espectador o auditor. Sólo que las voces de Di Giorgio y la resonancia disparada sobre nosotros no son reductibles a sus herramientas vocales y teatrales. Me gustaría pensar en esa figura del “runruneo”, como proceso alterante e inaudible, que separa a la voz de cualquier identidad fija, tornándola confusa y extraña. Un efecto que ocurre especialmente hacia el final, cuando la detención entre las sílabas y el susurro grave hacen presente a la madre, clavada en una imagen anterior –“Mamá estaba fija en el mismo lugar, haciendo el mismo encaje”. Allí la

vocalidad queda indeterminada entre el reto y la pregunta: “Andas por el jardín, con estos aguaceros...”.

Como es sabido, en *Los papeles salvajes* las animaciones de lo inanimado, las depredaciones y fragmentaciones del cuerpo, el desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad son tópicos recurrentes, erigidos sobre el fondo de una perpetua violencia. Sin embargo, aún después del significado textual, persiste en las grabaciones un *ventrilocuismo*; efecto que, como vimos, forma parte del imaginario de lo siniestro. No se trata propiamente de la imitación de la voz de otro, ni tampoco de una correspondencia entre una voz y un sentido dado. Lo que se escucha en Di Giorgio es una expropiación de la voz que se desplaza hacia el canto, el susurro, la exclamación o el silencio.