

## MIGRACIONES DE LA VOZ

Mariel Silvina Quintana  
Universidad Nacional de Jujuy

“El lenguaje es la sugestión de que hay algo más profundo,  
que la experiencia poética puede desentrañar”

Raúl Dorra

¿A qué nos referimos cuándo decimos “experiencia poética”? ¿a una experiencia privativa de la lírica, o acaso a un estado “diferente” de lenguaje, motivado, en un plano distinto de la lengua coloquial?

No se trata del poema en la visión romántica de Gustavo Adolfo Bécquer y su arpa olvidada, símbolo del poema que espera ser tañido; quizá nos acerquemos más a aquella otra idea del vate español de que “siempre habrá poesía”, aunque él aludía más a las fuentes, al referente del poema.

Creemos, en todo caso, que el lenguaje poético explota otras posibilidades que se concretan en el poema, en esa experiencia, pero que no son ajenas a la lengua cotidiana ni confluyen en el mágico producto de un ser elegido y superior. Dice Raúl Dorra: “La poesía nos llega continuamente (...) en los ritmos de la conversación cotidiana (...) la poesía está en la base de toda literatura y aun en la base de la comunicación social” (2003: 71).

A partir de esta afirmación y del epígrafe que abre estas cavilaciones, nos remitiremos a la autora que nos proponemos abordar, a una parte de una de sus obras, se trata de Blanca Spadoni, de quien podemos decir (parafraseando la idea de Dorra) que ha buscado desentrañar mediante la poesía ese “algo” que está más allá del lenguaje mismo.

Spadoni, poeta jujeña (aunque, como otros de nuestros autores representativos, no nació en esta provincia) en su libro *Los colores del grito* del año 2003, presenta una serie de poemas que tienen su origen en las *Cartas* que el pintor Vincent van Gogh escribiera a su hermano Théo entre los años 1873 y 1890.

Podemos considerar los poemas de Spadoni como una reescritura de las *Cartas*, en tanto modalidad escritural apoyada en la noción de texto como palimpsesto en la

concepción de Genette, y definida por las investigadoras Graciela Balestrino y Marcela Sosa como “un espejo extrañamente biselado en su función reflejante”, porque se emplaza frente a su modelo en un borde incierto, estableciendo una sutil trama de repetición y diferencia (Balestrino; Sosa, 1997).

En los poemas de Spadoni hay una preocupación por la filiación a este modelo, la correspondencia entre su poesía y la voz del desgarrado pintor está explícita en el texto. Así, en el prólogo nos informa en detalle cómo llegó a las *Cartas a Théo* y las ediciones que consultó para poder ejecutar su obra, realiza además, una significativa confidencia: “algunos pasajes de las cartas -emanaba de ellos tal profundidad, percibía yo la sonoridad antes que los significados, la cadencia tenía un latido propio- se me fueron transformando en poemas...” (Spadoni, 2003:10-11). Allí, entonces, está el germen de su poesía: en los ritmos que vislumbra en la palabra de van Gogh, ritmos cotidianos y familiares, voz que emerge de unas cartas dirigidas al hermano; concepción de poesía ligada a la propuesta por Raúl Dorra, quien remite el impulso de la lírica a las formas primarias de apropiación del mundo, de la comunicación.

Conforme a lo expuesto, podemos afirmar que en la constitución de *Los colores del grito* la lectura, el eco de otros textos, no es sólo fundamental sino fundante.

La importancia que Spadoni da a las fuentes también se refleja claramente en la presentación de los poemas en el libro, donde podemos distinguir tres clases de ellos, según su tipografía, pero que, sin embargo se alternan en las páginas del libro.

- Poemas en letra cursiva, a imitación de la escritura manuscrita. Están ordenados según la cronología de las cartas de van Gogh y poseen al final la numeración de la carta con que se corresponden y su lugar de redacción. Se inician con la forma de saludo propia de la epístola: por ejemplo: “Théo:” y lo enunciado en el poema está “citado” entre comillas.

A este grupo podemos denominarlo poemas-cartas, pues son los que nacen explícitamente de las cartas de Vincent y donde se hace evidente la estrategia de reescritura (veinticuatro poemas).

- En letra de imprenta, redonda, las respuestas de Théo a Vincent, con su firma al final (cuatro poemas).

- Poemas en letra de imprenta ceñida. No presentan firma ni número. Poemas como estos son los que abren y cierran el poemario (nueve poemas).

En lo referente a los temas tratados, las *Cartas* esbozan la biografía de su autor en los diferentes planos de su angustiada vida: la efusión por las imágenes pictóricas que pueblan su espacio, su mente, sus telas; la reflexión sobre el hecho plástico; las penurias económicas, la pobreza, la locura; y la construcción de la imagen del interlocutor siempre presente: Théo. Entre éstas, las preocupaciones de van Gogh sobre las artes plásticas son las que la poeta recreará con mayor viveza e interés en los poemas-cartas-entre comillas, significativamente numerosos, en comparación con los otros, y que se configuran como núcleo del libro, concebidos como una recreación de la voz del pintor.<sup>1</sup>

Los poemas firmados por Théo, a diferencia de los anteriores no tienen correspondencia en las cartas, en el mundo extraliterario, sino que se presentan como repuestas del hermano, de una voz existente sólo en la poesía.

En los nueve poemas restantes predomina la tensión especulativa en torno del ser, de un yo lírico que intenta definirse, y en donde no podemos evitar sentir la voz del pintor, aunque no como cita o recodificación explícita de determinada carta, según se configura en la escritura, sino como producto de una experiencia vital y artística. En esta complejidad de voces que puján y se aúnan en el poema y en los poemas en su conjunto, se establecen diferentes mediaciones: por un lado la voz de Vincent van Gogh, explícita en la mayoría de cada uno de ellos, mediada a su vez por la traducción de las *Cartas* consultada por Spadoni; la voz de Spadoni que recrea las cadencias de esa voz “original” y las traduce en lenguaje poético, más la voz del lector, configurada en la escritura, que otorga cuerpo a las palabras. De esta manera, como en un intercambio epistolar, estos poemas impresos con letras distintas dialogan, señalan voces diferentes que, sin embargo, intentan reconstruir la esencia de un ser extratextual cuya sombra impregna todo: Vincent van Gogh, el pintor loco y angustiado, de cuyo “grito” Spadoni se hace eco y portavoz. Dice la poeta casi al final del prólogo: “he recogido momentos, sentimientos, especialmente voces que me hablaron al corazón, susurros que necesitaban

---

<sup>1</sup> Si bien el objeto de este trabajo no son las *Cartas* ni el análisis de su reescritura, incluimos un apéndice con las cartas de van Gogh que se corresponden al poema que abordaremos, en particular. Allí puede evidenciarse el trabajo creador de Spadoni, que selecciona frases literales de van Gogh y sobre todo sus ideas, percepciones -las que a ella le interesan- para recrearlas -“citarlas”- en un nuevo texto.

florecer y expandirse en la palabra poética” (Spadoni, 2003:12), aquí el verbo recoger adquiere plena significación en su forma latina: *legere*, que lo hermana con cosechar y leer.

En el lenguaje poético la voz es fundamental: “los susurros” florecen en esa experiencia que les da cuerpo y existencia artística, y esa necesidad de expansión en la poesía, lo es también de una estética, ya que al recrear las preocupaciones de van Gogh sobre la pintura, los poemas de Blanca Spadoni son metaartísticos, autorreferenciales, pues el arte habla de sí mismo. Esta preocupación por lo pictórico y la letra, y sobre todo por la voz, una voz desgarrada y sufriente, se evidencia desde el título mismo de la obra: *Los colores del grito*, ya no “susurros”. Cabe señalar que la portada del poemario presenta una pintura de Vincent que anticipa plásticamente los colores anunciados en su nombre.

Así, la voz se nos presenta de manera natural, omnipresente, y es quien dota de cuerpo, de carnadura a la experiencia del sujeto que se arroja y se expande en el poema. Raúl Dorra dice al respecto:

“Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante (...)” (Dorra, 1997: 20).

La voz entonces, da cuenta de una conciencia, en ella el sujeto se autoexpulsa, y se reconoce como tal, fluye, se pulsa y pulsa el decir. La voz de la poesía, siguiendo las intuiciones de la poeta, florece y se expande, otorga nueva vida lírica a aquellos ritmos, sonoridades y susurros que se escapan de las *Cartas* de Vincent van Gogh a Théo, y que no pueden escapar a su sensibilidad como lectora y escritora.

La reescritura de Spadoni no se limita a la versificación de frases o ideas de un sujeto, sino que implica un cambio de género, hecho que no es mera cuestión formal sino que nos conduce a ese “algo” que, creemos, la experiencia poética permite desentrañar, pues esta poeta “halló” el poema en textos que podrían catalogarse como no literarios.

Si bien la carta familiar pertenece al ámbito de lo privado, de la intimidad; en la historia del género epistolar es clara la dimensión estética de numerosos de sus textos (Cfr. Beltrán Almería, 1996: 241) y Vincent van Gogh no es la excepción, sus escritos se ven imbuidos de una particular sensibilidad estética hermanada, sin

lugar a dudas, con su quehacer artístico plástico. No obstante, las *Cartas* mudan su género -epistolar- al transformarse en poemas, y pasan al dominio de la literatura. Pasaje esencial, pues trae consigo un cambio en la pronunciación de la voz que exige la lectura del texto. Ya no estamos frente a una carta familiar sino a un poema que como tal vive en el presente. Dice Dorra respecto de esa voz lírica“(…) la imagen que conforma esa escritura nos informa que estamos ante un género discursivo particular, a saber el poético. (…) nos persuade de que lo que vamos a leer debe ser leído con una voz (…) ritualizada” (Dorra, 2003: 72). Así, los ritmos percibidos por la poeta en esas cartas, familiares y privadas, han cobrado nueva vida, puramente artística. De esta manera la reescritura lírica universaliza, saca la palabra del dominio de lo privado; y esa voz poética, cuyo referente inevitable es el pintor holandés, trasciende su ámbito personal y se recrea en la voz del lector que se apropia del poema y lo resignifica, aquí y ahora, en un eterno presente.

Este ritual de la voz es definitorio de la experiencia poética, y Spadoni lo supo captar. Se nutre de ritmos, sonido y sentido, en síntesis: la tensión de una voz, emocionada y deseante, propia de la experiencia poética.

Esta es la imagen de uno de los poemas de Spadoni, tal como aparece impresa en el libro, con su grafía original:

Théo

:

“Hay  
en la pintura  
algo de infinito

el color  
es una fuerza  
y no me puedo  
abstraer

no puedo  
dejar  
el fuego que me  
tiene

no lo puedo  
dejar

una bruma lila  
el violeta oscuro  
bermellón de luz  
línea  
que se muere en

rojo  
pinceladas grises  
verde  
el hormigueo

y el agua  
el agua  
que me brilla

y se viene  
para mí  
por el arroyo  
de mi sed”

La Haya (225-226)

Decimos imagen del poema porque en la poesía moderna el espacio es significativo, el poema antes de la lectura es una imagen, se ve, y la disposición de los versos en la página implica también un modo de leer, de entonar, de pausar, de respirar: la emergencia de una voz.

En el poema de Spadoni se observan resabios epistolares en la forma: el vocativo inicial que indica un destinatario, los dos puntos “:” que preceden lo que se dirá a ese otro, y tienen una disposición gráfica peculiar que se reitera en otros poemas. Solos, rodeados de blanco, los dos puntos aumentan más aún la expectación que como signo de puntuación le corresponde denotar; curiosamente, el que indica el pasaje del decir es el único signo empleado, lo demás es puro discurrir, sin puntos ni comas, o diferenciación entre mayúsculas y minúsculas. Los versos son irregulares y están centrados, formando un dibujo. La grafía escogida remeda al manuscrito, como una carta, donde la mano escribe de corrido y el trazo no diferencia la letra de imprenta de la de carta.

El yo que habla en el poema es un yo que cita, es una voz que no es propia si no que se apropia de otra, esto señalan las comillas.

Ese yo citado que finalmente gana el poema, lo protagoniza, describe una fuerza que lo domina, aunque refiere en realidad el accionar de esa fuerza sobre él, la describe para sí: es la fuerza de la pintura, del color. Sin embargo, al inicio del poema el único verbo relacionado a esta entidad es “hay”, “en la pintura hay”, la pintura domina todo pero parece no hacer nada, el verbo impersonal connota una experiencia inabarcable; hay-algo-infinito son los términos asociados a la pintura y denotan vaguedad.

La única certeza de existencia está dada por el verbo “es”: “el color/ es una fuerza”, y aquellos que tienen como sujeto gramatical al sujeto del decir, pero cuyo accionar aparece negado. Así, el yo lírico está subyugado a ese poder, a la fuerza del color: “no me puedo/ abstraer”, “no puedo/ dejar”, “no lo puedo/ dejar”. La acción es poder, un poder negado que ocupa un lugar central en la zona visuográfica del poema, ya que el “no puedo”, con algunas variantes, constituye el verso en tres ocasiones, y la acción que no se puede concretar aparece en infinitivo, forma sin persona, recortada y sola en el verso siguiente: “abstraer”, “dejar”. La expresión “me/ tiene” refuerza esa reiterada imposibilidad del yo poético frente al accionar de la pintura, de ese “algo”:

y no me puedo  
abstraer

no puedo  
dejar  
el fuego que me  
tiene

no lo puedo  
dejar

Decíamos que al principio la pintura pareciera no hacer nada a conciencia, pura fuerza indomable, pero en el corazón del poema fluye como una catarata de imágenes o, mejor dicho, de colores que abarcan todo el espectro, de la sombra a la luz. El lenguaje no puede explicarla pero “la hace” en la estrofa más extensa del poema:

una bruma lila  
el violeta oscuro  
bermellón de luz  
línea  
que se muere en  
rojo  
pinceladas grises  
verde  
el hormigueo

No hay signos de puntuación en todo el poema, la yuxtaposición de los colores (expresados como adjetivos y como sustantivos) señala un movimiento, reforzado además por la disposición de los versos en la página, que son como “pinceladas”. La acción de esta pintura no está marcada por verbos, hay uno solo: “muere”, que indica la plasticidad de la “línea”. Aquí gana el sustantivo, primero los que expresan el objeto de contemplación: “el violeta”, “bermellón” y luego aquellos que expresan

dinamismo, el cómo aparece ese color: “pinceladas” y “hormiguelo”, que ilustran el movimiento de los versos breves en el blanco de la página: reverberaciones.

El yo lírico, luego de esta estrofa medular parece descansar un instante en la contemplación de su creación verbal -y plástica-, y prosigue la descripción con un nexos copulativo, que dada la yuxtaposición anterior no sería necesario desde el punto de vista sintáctico, pero que nos remite a la experiencia oral: “y el agua”. Este verso se reitera, ya sin el nexos, como una imagen que se aclara en su repetición: “y el agua/ el agua”. El lenguaje pareciera no poder abarcar ese elemento que le pertenece al yo lírico, o al que este yo pertenece, al igual que el fuego, “que me tiene”, el agua “que me brilla”, “se viene, “para mí”.

Así, finalmente, la imagen pictórica del agua se sale, “se viene” de ese universo de la pintura, del color que todo lo domina, e involucra más aún al sujeto absorbido por la fuerza del color, el agua y el fuego. Podemos pensar en un retorcimiento del yo lírico sobre sí mismo, un volver sobre sí, acentuado por el uso reiterado del pronombre “me” que se completa en los versos finales con las expresiones “para mí” y “mi sed”. La imagen del arroyo dinamiza más aún el cuadro visual y continúa las pinceladas y reverberaciones del hormiguelo del color. Hay “algo” y ese algo se apropia del ser y lo colma y lo calma, sacia la sed, pero es una sed igualmente infinita, interminable, como un “arroyo” interior. Agua y fuego se complementan en ese caudal y el recorrido del poema vuelve a comenzar. El presente (único tiempo verbal empleado y tiempo del devenir poético) se actualiza: El yo vive la vida como arte, como puro color en tensión permanente: yo-aquí-ahora en este poema, cuyo sino es la sed.

La poesía de Blanca Spadoni parte de unas cartas, desentraña sus ritmos vitales, los “susurros”: lo sensible, para recrearlo en una experiencia cuya fuerza emotiva y de contradicción: rebelión y revelación, posibilita su reescritura y recodificación lírica.

La experiencia poética, artística, que plantea el poema abordado y que también genera, desentraña, expande sentidos profundos: el lenguaje es, como la pintura, un abismo infinito, inefable al igual que los colores que abstraen al yo lírico y lo poseen.

Dijimos que la autora halló el poema, la voz, y lo hizo propio. “Los colores del grito” es el nombre que reúne a estos poemas, y estos son esos colores, son las realizaciones de una misma voz-grito, única como voz lírica, pero que da cuenta de otras: de migraciones, desplazamientos de voces que la constituyen: la de Vincent hablando a Théo, la de Blanca que lee a Vincent y escribe poemas donde simula citar a Vincent, hace hablar a Vincent, y también a Théo, y finalmente la voz del lector. Sin embargo, la plenitud de esa voz primera, que identificamos con la del autor, es su sacrificio (Cfr. Dorra, 2005: 45) pues es la voz del que lee, sujeto deseante que se funde a la voz primordial (poblada de voces), la que finalmente otorga vida al poema: voz ritual que se sitúa más allá del lenguaje -ritmos, acentos, tensión y pasión-, experiencia lírica de un yo que se crea en, y por la palabra.

### Bibliografía

- BALESTRINO, G.; SOSA, M. (1997) *El bisel del espejo*. Salta: CIUNSa.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2006) “Las estéticas de los géneros epistolares” [en línea], en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-estticas-de-los-gneros-epistolares-0/> (fecha de consulta: 06-10-2010)
- DORRA, Raúl (1997) “Poética de la voz” en *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdez.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Con el afán de la página*. Córdoba: Alción,
- \_\_\_\_\_ (2005) “El nido de la voz” en *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. México: Benemérita Universidad de Puebla- Plaza y Valdez.
- SPADONI DE ZÜRCHER, Blanca (2003) *Los colores del grito*. Córdoba: Alción.
- VAN GOGH, Vincent (2003). *Cartas a Théo*. Buenos Aires: Altamira.

## Apéndice

### *Cartas a Théo*

(La Haya – entre diciembre de 1881 y septiembre de 1883)

#### 225

El sábado por la tarde, he atacado un tema con el cual había soñado a menudo.

Es una vista sobre los verdes prados con sus parvas de heno. Están atravesados por un camino color ceniza que corre a lo largo de un arroyo. Y en el horizonte, en medio del cuadro, el sol se pone, con un rojo, de fuego.

Me es imposible dibujar el efecto precipitadamente, pero he aquí la composición.

Pero sólo se trataba de una cuestión de color y de tono, el matiz de la gama de los colores del cielo, al principio una bruma lila en la cual el sol rojo está cubierto a medias de un matiz violeta oscuro con un borde pequeño y sutil de un rojo resplandeciente; cerca del sol, reflejos de bermellón, pero más arriba una franja amarilla que se vuelve roja y azulosa por encima, el llamado *cerulean blue* y después, aquí y allá, nubecillas lilas y grises que toman los reflejos del sol.

El suelo estaba como tapizado de verde-gris-moreno, pero lleno de matices y de hormigueo y en ese suelo coloreado brilla el agua del arroyo.

Es una cosa tal que Emile Bretón la pintaría.

He pintado también un gran trozo de duna empastada y generosamente pintada.

De estos dos, de la pequeña marina y del campo de patatas, yo se con seguridad que no se dirá de ellos que son mis primeros estudios pintados.

Para decirte la verdad, esto me sorprende mucho, porque yo había creído que los primeros estudios no se parecerían a nada, pero que más tarde se mejorarían. Y debo decirte que se parecen a algo y no deja de asombrarme.

Creo que esto se debe al hecho de que, antes de comenzar a pintar, he dibujado y estudiado la perspectiva el tiempo necesario para poder componer un tema que veía.

Desde que he comprado mis colores y mis utensilios de pintor, he sudado la gota gorda trabajando hasta el punto de quedar completamente agotado después de haber pintado siete estudios. Hay otro, además, con una pequeña figura, una madre con un niño a la sombra de un gran árbol, en medio de una armonía de tonos sobre una duna iluminada por el sol del estío. Es de un efecto casi italiano.

No he podido contenerme, literalmente; no he podido abstraerme ni cesar de trabajar...

Quería simplemente decirte esto, que siento que hay cosas en el color que surgen en mi mientras pinto y que no poseía antes, cosa grandes e intensas....

Por lo que puedo darme cuenta, no son los peores pintores los que están a veces una semana o quince días sin poder trabajar. Hay algo que lo explica, son precisamente aquellos "que se juegan en el arte hasta su pellejo", como dice Millet. Esto no es un impedimento, y a mi parecer es necesario cuidarse cuando hace falta. Si durante algún tiempo uno está agotado, pues se repone y descansa, y así gana que los estudios se cosechen igual que el trigo o el heno del labriego. En cuanto a mí, no pienso por el momento en descansar.

#### 226

Hay en la pintura algo de infinito -no puedo explicártelo así sin más -pero es algo tan admirable para la expresión de una atmósfera. Hay en los colores muchas cosas ocultas de armonía y de contraste que colaboran solas y de las cuales no se puede sacar partido sin esto.

(van Gogh, 2003: 70-71-72)