

**CAPÍTULO 4**

**LA PUESTA EN VOZ DE LA POESÍA**

“Como mejor captamos la función de la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Esto es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como el espacio de la seguridad (y como tal, necesitado de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial (...).”

Roland Barthes  
*Lo obvio y lo obscuro.*

“La entonación es otra forma en que podemos advertir la voz, porque el tono particular de la voz, su melodía y su modulación particulares, su cadencia y su inflexión, pueden decidir el significado. La entonación puede dar vuelta el significado (...).”

Mladen Dolar  
*Una voz y nada más.*

“(...) me encanta escuchar a alguien que escucha. Me gusta oírlos oír.”

Peter Szendy  
*Escucha.*

Escucho en la red, aleatoriamente, a ciertos poetas diciendo o leyendo sus poemas: voy de William Carlos Williams a Filippo Marinetti, de Breton a Ezra Pound; de Oliverio Girondo a "Cadáveres" de Néstor Perlongher, de allí a Pablo Neruda, a Nicanor Parra y José Watanabe; recorro luego repertorios de declamación, escucho a Berta Singerman; escucho, ya por fuera de este círculo, a Marosa di Giorgio y a Alejandra Pizarnik. En los primeros casos, y más allá del carácter fantasmagórico de esas voces, me sorprenden ciertos tonos; en el último, no puedo dejar de pensar en la drammatización de la voz, en el paratexto. Williams lee como un maestro, Pound como un profeta. Este último recita desde un púlpito, Williams parece leer en una clase, o un estudio; Girondo construye un tono monótono extraño para *En la marmédula*, y Perlongher suelta la voz hasta el escándalo. La de Marinetti es aún hoy una escucha inquietante que da cuenta de lo que fue el futurismo como movimiento; Breton, en cambio, lee "La unión libre" como si fuese un poema tradicional. ¿Cuál es la relación que establecen con los textos? Por supuesto, leen o recitan los poemas, pero no todo lo que aparece en la voz está allí. Ciertas modulaciones de Perlongher, que por alguna razón me hacen pensar en Tita Merello o en el trabajo de Puig con las hablas; los llantos, los gemidos de Singerman, o en términos más llanos el tono emotivo (su

distinción con el tono neutro), ciertas acentuaciones que destacan algunas palabras, ciertos silencios. Parra o Waranabe parecen decir contra la melodía imperialista de Neruda: Pizarnik y Marosa di Giorgio quiebran de alguna manera la voz, crean una atmósfera sonora enrarecida. Porque lo que aparece en la puesta en voz (de textos que previamente fueron escritos) no es sólo el timbre, las cualidades fisiológicas de la voz, sino la tensión que ésta establece con el poema: puede mirarlo, apegarle a él o desplazarlo brutalmente.

Situados allí, la voz agrega algo y a veces también tacha, arma una caligrafía inexistente, una caligrafía tonal que precisaría otro tipo de notación (similar a la musical), aquella que dejó de usarse en la modernidad y que Paul Zumthor estudia en la poesía de los trovadores medievales, cuando el “texto no es más que la oportunidad del gesto vocal” (p. 65).

Lo que uno escucha es tanto el original como las variaciones que el autor agrega a su poema o que el “recitador” impone al texto de otro. Pero hay más aún porque, a diferencia de la música, lo que aparece en el traslado del texto leído al texto escuchado es una escucha imaginaria, aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal. Nuestra escucha,<sup>1</sup> entonces, puede ajustarse o no a la puesta en voz de un poema y, por otra parte, lo que se pone en funcionamiento allí es una sumatoria de escuchas: mi escucha, más la escucha, por ejemplo, de Alejandra Pizarnik recitando *Escrito con un micrografo* de Arturo Carrera, al

<sup>1</sup> Por cuestiones prácticas, casi todos los audios a los que me refiero en este capítulo se reunieron en el blog “miniaturas”, <http://miniaturasdias.blogspot.com/>, bajo la etiqueta “La voz” y envían a sus respectivos links de origen. Estos, de todas formas, se consiguen en la bibliografía como “Tabla de audios”.

que su voz quemada y a la vez solemne envía de algún modo hacia el pasado un texto absolutamente experimental.

#### [CARRERA POR PIZARNIK]

Cuando Berta Singerman recita “Tú me quieres blanca”, de Alfonsina Storni, se suma necesariamente mi escucha a la suya (ese modo de apropiarse del poema, de convertirlo en experiencia propia), pero además habría que pensar en la recuperación de una práctica concreta, la de la recitación que supone, las más de las veces, la pérdida de contexto autorral o estético de ese poema (como dice Schettini: su transformación en “memoria de la lengua”; p. 13). Se escucha Storni, entonces, pero también un poema que rearma su contexto en el acto de recitar: un poema dicho por Singerman que será a la vez de todos los que lo escuchan, más allá de Storni.

La puesta en voz, de este modo, agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y, entonces, genera un espacio crítico en relación al original, tal como lo plantea Peter Szendy para el arreglo musical. La escucha ya es, al menos, doble — “oímos doble”, se trata de una escucha “bifida”; pp. 53 y 54— y propone una distancia en la versión tonal, aun en los movimientos más mínimos.

¿Y de qué está hecha esa caligrafía inexistente? No sólo del timbre o del acento de ciertas voces, repito (aquel que pesa para un rioplatense cuando se escucha a Pablo Neruda, entre otros). Tampoco de la relación unilateral con el poema. Lo que allí está sonando y forma parte del proceso complejo de simetrías y asimetrías es, además, un murmullo, el de la cultura. Porque así como digo que Perlongher me lleva hacia Tita Merello, también se escucha en su grabación de “Cadáveres” la apuesta del neobarroso, su relación con el barroco del Siglo de Oro e incluso con la poesía argentina

coloquialista de la década del '60 (la voz como manifestación de linajes culturales, dirá Monteleone: "El poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión"; p. 150); y más, porque allí se escuchan la tilingüería, el tono del chisme, baterial, la sentencia de la autoridad, entre muchos otros. Cuando Pound lee se escucha el tono del salmo y también la escansión de la poesía clásica: cuando Singerman recita escuchamos nuestra voz o la de otro diciendo el poema en voz alta ante la maestra, recuperamos ciertos actos escolares y también la historia de la declamación.

Entonces, lo que uno escucha en las puestas en voz es, también, algo de carácter colectivo e histórico, lo que Zumor llama vocalidad, "la historicidad de una voz: su empleo" (p. 23), y que Silvia Adriana Davini prefiere plantear como producción para alejarse de la idea instrumental de "empleo" (p. 86): "La noción de vocalidad es fluida y amplia, e involucra a la producción vocal, al habla e inclusive al silencio; ritmos, timbres, velocidades, texturas, articulaciones combinados por un grupo dado en un tiempo y lugar determinados" (p. 121).

La voz no existe, en estos casos, sin la escucha; aquí dejan de funcionar o se suspenden el mandato moderno de lectura individual, silenciosa, del poema y el mito de escribir sin pensar en el lector, ese que le hacía decir a Rubén Darío en "Palabras liminares" a *Prosas profanas*: "La gritería de trescientas veces no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior". Hay un público bastardeado y dos escuchas posibles para la poesía, la de los artistas (los poetas) y la propia. La melodía, por otra parte, es

espacial, construye finalmente una zona, la del reino interior y divide este adentro de un afuera, el del ruido.

Es Barthes quien define la territorialidad de la escucha. Él habla de los distintos tipos de escucha: la psicoanalítica, que desarrolla o instraura el orden de la significancia e incluye no sólo el territorio del inconsciente sino también "sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición (...)" (p. 255); aquella que tiene que ver con el desciframiento de los signos —includible si se trata de la escucha poética, claro—, y una más primitiva, la que está arenta a los índices, que arma un territorio doméstico, familiar, plantea límites precisos.<sup>2</sup> Un niño pequeño está atento a los pasos de su madre, un animal a los de su presa o su enemigo. La alteración de los índices deviene en inseguridad, en inquietud (no se puede identificar un sonido); la escucha, entonces, es un *alergia*. Los poetas escuchaban "la gritería de trescientas veces" como amenaza, y otras veces la amenaza será el ruiseñor, justamente. Porque algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema). En este sentido, habría territorios de mayor estabilidad —más cerrados, con una tradición mayor— y territorios más lábiles, donde es posible escuchar de modo nuevo.

<sup>2</sup> Podría decirse que todas estas formas de la escucha están presentes en el pequeño y luminoso ensayo de Arturo Carrera, "1949: La voz". Ahí leemos el carácter inescindible de escucha y voz y también, la relación de esta última con la música, con la poesía.

Volvamos a la música y —reconozco— a un lugar común: la recepción del dodecafonismo, del serialismo o la música aleatoria no fue un lecho de rosas, aun para los sectores especializados. Estreban Buch recupera la recepción de Schönberg por parte de la crítica vienesa aun antes de sus obras decididamente atonales (por ejemplo la crítica a *Pelles und Melian-de*, 1905), y lo que aparece allí son una serie de calificaciones que se repetirán de una a otra puesta, de una a otra obra: la música de Schönberg será un “atentado” y el diccionario bélico-político tendrá otras articulaciones como “anarquía” o “terrorismo”, en tanto sus obras serían la “negación de toda estética musical” (p. 110). Se llegará a hablar, incluso, de “el monstruo sonoro de Schönberg” (p. 136) y se dará lugar, en las reseñas, a la reacción del público, que va desde la incomodidad hasta el escándalo (silbidos, ruidos, gritos) (p. 136). Buch analiza estas escuchas situándolas en la época y concluye: “a un vienés de 1910, sus conocimientos, su cultura y su pasado —o sea, su visión del mundo— no podían sino decirle: esto no es música” (p. 60). Lo que nos sitúa en el segundo tipo de escucha caracterizado por Barthes, aquella en la que “escuchamos como leemos, es decir de acuerdo con ciertos códigos” (p. 243); Schönberg, ya en sus primeras obras, aten- taba contra las ideas imperantes de música, desarmaba el len- guaje musical. En esta misma línea y muchos años después, John Cage correrá explícitamente la frontera de la música: “Mi música favorita es la música que todavía no he escucha- do. No escucho la música que compongo. Compongo para escuchar la música que todavía no he escuchado” (p. 47); ya fuera del mundo del universo armónico —su maestro Arnold Schönberg le había dicho que carecía de sentido de la armo- nía (Cage: p. 34)— piensa en una escucha futura, inexistente, asociada al destronamiento de la figura de compositor, que

sustituirá por la de “organizador de sonidos”, y ampliando el mundo sonoro a los ruidos, que incluso estarán jerarquizados en relación con la materia musical (Cage, “El futuro de la música: Credo”; p. 51 y ss.).

Uno podría pensar en una parábola inversa a la escucha propuesta por Rubén Darío. El ruido será para Cage lo ais- lado —lo que no se escucha a pesar de que nos rodea— y por fuera estarán los amanes del *melos*, sordos para estos nuevos sonidos en sede musical. En estos casos, entonces, se abre una vuelta a la escucha primaria de la que habla Barthes, la que “orienta su audición (...) hacia los índices” (p. 245) y que funciona como alerta. Y así como hay un espacio de escucha para la música, hay un territorio auditivo para la poesía: el ruido o la melodía pueden ser, según los casos, la textura de sus límites, según los auditorios, según las tradiciones. El alerta es una señal de la historicidad de la escucha. Aquí se- ría pertinente recuperar a Lévi-Strauss cuando se pregunta sobre lo que el auditorio del siglo XVIII escuchaba en la mú- sica de Rameau (el “encadenamiento de tonalidades y mo- dulaciones”); al que los oyentes educados en la música del siglo XIX serían sordos (p. 48).

En momentos de transformación profunda de la escucha, lo que crece conjuntamente con la novedad es una notación, una explicación —si se quiere— de aquello que altera la caligra- fía habitual: partituras anotadas o introitos, manifiestos o textos teóricos que funcionarán como instrumentos para el que escucha. Algo que desborda la mera notación musical y también la de la puesta en voz en ciertos momentos de la poesía. En el primer caso podría citarse las “indicaciones de carácter” que Erik Satie anotaba en las partituras como modo de crear un estado de ánimo en el intérprete, dice Ornella Volta en la introducción a *Cuadernos de un mamífero*. Estas

desbordaban aquello que era caligrafía musical (a las notas se agregan las palabras, los consejos), y a la vez superaban las expectativas de lo ya pautado en ese tipo de notaciones: desde "Alegria moderada", "Apaciblemente" o "Sin temblar demasiado", hasta "Seriamente pero sin lágrimas", "Como un ruiseñor con dolor de muelas" o "Sobre terciopelo amarillado" (pp. 67-74), pueden rastrear las pautas de una sobreescritura extraña y no exenta de ironía. En el segundo caso, el de la puesta en voz, el ejemplo podría ser el de "La declamazione dinamica e sinotica" (1916), texto en el que Filippo Marinetti propone la forma de la declamación futura a partir de la "palabra en libertad" y contra la tradición de esta práctica: el declamador debe correr, gesticular geoméricamente, usar instrumentos peculiares que permitan producir onomatopeyas; el declamador debe deshumanizar la voz, metalizarla, licuarla, petrificarla, electrizarla, vegetalizarla, dirá Marinetti. En uno y otro caso, como adherencias extravagantes a la partitura o como texto por fuera del texto, se propone o impone una forma de interpretación pero también el modo de la escucha.

Sin embargo, la mayor parte de las veces la caligrafía tonal en poesía no existe: reconstruir la escucha supondrá, entonces, recurrir a la propia escucha imaginaria, a la escucha que un autor tiene de su propio texto o el "recitador" del poema de otro, a la historia de esa voz, a su inscripción en la cultura. Algo de esto se propone en este capítulo. De algún modo, describiré mi escucha de ciertos poemas y la escucha de quien realiza la puesta en voz. En ambos casos hay una dimensión imaginaria, la "que el lector interioriza como la voz de un fantasma", dice Monteleone, y agrega: "Es aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los

impregna con la irreducible densidad de la lengua materna (...)" (p. 149). Pero, si bien es cierto que esta voz no se agota "en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido" (p. 159), serán las marcas textuales, en algunos casos, el dato más saliente para *reconstruir* una escucha (lo que Monteleone llama "transposición estructural"; p. 149). Éste sería el caso de ciertos clásicos: Rubén Darío, Herrera y Reissig, Quevedo o sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo; porque no hay registros sino de escuchas modernas.

Una escena posible: la de un oído que por primera vez recupera el sonido de un poema del barroco o del modernismo latinoamericano y no tiene otro registro auditivo de "Era un aire suave", "Blasón" (Rubén Darío), del soneto "Ese que ves, engaño colorido" (Sor Juana) o de "Óleo brillante" (Herrera y Reissig); lo primero que sonará es la extrañeza de una lengua, su antigüedad, luego su sintaxis compleja, alambicada o dada vuelta. La rima y el ritmo pegarán como un martillo; el sonido existirá como algo relevante si hay quien escuche, porque el modernismo y el barroco indefectiblemente *suerzan*. Tal vez queden sólo un par de rimas, un ritmo, una escansión, una musiquita. Tal vez esté pensando en mi propia escucha inicial de estos poemas. Otra escena posible: la del "oyente experto" o "el buen oyente" (Adorno),<sup>3</sup> el que tiene un alto grado de conciencia y de conocimiento de la obra, el que percibe como posición, estructura y directa rápidamente el hipérbaton, el *conceito*, la saturación de una superficie y lo plegado. En los mismos poemas escucha y a la vez comprende de qué está

<sup>3</sup> También habla del oyente emocional, del oyente que sólo consume música por diversión, del oyente pedante, del resentido y del oyente de jazz en particular para definir esta sociología de la escucha.

hecha esa musicalidad porque también es conciente de lo que subyace o acompaña cada una de estas operaciones sobre/ con el lenguaje: una ideología del discurso poético, aquella que en estas dos instancias —barroco y modernismo, o al menos el modernismo esteticista de *Prosas profanas* de Darío— parte de una concepción del lenguaje como materia opaca, como discurso que rodea lo real (o lo divino), que se pliega para decir aquello que no se puede decir, o que crea/ inventa una lengua cuya finalidad no es, ciertamente, la comunicación. En los dos casos, experto o inexperto, las marcas del ritmo que tienen que ver con el ritmo, la sintaxis, la musicalidad serán la pauta desde la que se arma la voz imaginaria del poema. Eso es lo que aparece como frasco de base cuando hay una puesta en voz que transforma las lecturas legitimadas o apagadas a la “partitura”. Ángel Rama lee los poemas de Herrera y Reissig respetando cautamente cada una de estas marcas; Gelman, por el contrario, trae hasta el presente los poemas de Rubén Darío, los saca de su tradición;

[DARÍO POR GELMAN]

en cambio, la versión escandalosa de “Blasón” que hacen García Helder, Prieto y Taborida en *Poesía espectacular* hace pie en lo que suena de la poesía de Darío (la rima, la métrica, los tonos) pero para armar una lectura. No hay en este caso respeto a la letra (no se escucha un Darío “clásico”) pero tampoco se le impone una voz del todo ajena; se apuesta, más bien, a una versión crítica de sus poemas. Ya volveré sobre esto.

## 1. El universo del canto

¿Quién no ha escuchado *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda? ¿Quién no ha

escuchado idéntica dicción en *Alunas de Macchu Picchu*, una de las secciones del *Canto general* (1950)? Neruda decía igual el poema amoroso que el poema político o épico. Esta homogeneidad es el efecto de una modulación siempre lenta, o de base suavizada, que marca las sílabas como si se tratara de tonos y semitonos, con un fraseo que se alarga aún más en algunas de ellas. Sobre esa lentitud avanzan ciertos *creciendo* y esa combinatoria es la base de un modo de recibir que arma una fuerte tradición a la que podrían agregarse Rafael Alberti, Federico García Lorca e incluso Severo Sarduy, entre muchos otros. El poema en la voz del poeta se convierte en un fragmento discursivo diferencial y melódico, en un “canto”.

La lectura es emotiva. Se supone que la voz de la poesía no es la de lo práctico y que es imposible decir con un mismo tono un poema y una nota periodística. Ésta es una pauta ideológica de la escucha. La supuesta desacralización del objeto poético en las *Odas elementales* (1954) de Neruda cae, primero, bajo el peso de las imágenes que rodean los objetos banales o cotidianos, como poetización de las cosas. Luego, bajo el encanto de la melodía: un río, los pechos de una mujer, una manzana o un par de medias son, todos, vehículos del tono salmodiado. Nada escapa al canto.

La voz de Pablo Neruda, o la imitación de su modo de decir, ha instalado una especie de “escucha forzada”, esa cualidad que Barthes destaca en relación con los discursos religiosos en los que el sacerdote habla y los fieles son “escuchadores” que desconfían (p. 247). Porque, efectivamente, lo que se escucha es la alabanza o la prédica como modo de decir lo poético. El tono exclamativo y la analogía posible de esa voz con el canto proponen una distancia ante esa materia que se va desplegando sonoramente (es el reconocimiento de

la poesía) y simultáneamente sitúan al que escucha dentro del poema a fuerza de encantamiento.

Éste es el efecto que rompen las puestas en voz de la poesía de Nicanor Parra. No sólo porque se trate de "anti-poesía". Repito, en las *Odas elementales* Neruda ponía en el centro del poema una papa o unos calcetines y, sin embargo, decidía mantener el tono de la oda. Cuando Parra lee su "Oda a unas palomas" desaparecen la lentitud, la excesiva modulación sonora de la frase y surge (casi como una contestación) un modo de decir más cercano a la prosa e incluso a la información. La frase es llana, el escandido está borrado; cada verso es una línea que se escucha perfectamente y la cadencia final e interna desaparece. Otro modo de decir la oda, más allá de su contenido. La voz de Nicanor Parra en Chile no puede dejar de escucharse como el despojo melódico del canto nerudiano que, ciertamente, tiene aún hoy un impacto importante en los poetas chilenos. Podríamos decir, incluso, que Neruda generó un modo singular y potente de decir el poema y que allí se lee un linaje de la voz poética de larga duración. Incluso, más allá de los tópicos, es una modulación que puede escucharse asociada a poéticas alejadas de todo rasgo lírico. Lo que quiero decir es que los modos de leer no siempre se corresponden con aquello que se lee; por momentos, y ante determinadas configuraciones de la voz, el texto y el modo de leer van por caminos separados.

## 2. El sonido de las vanguardias históricas

Ya cité antes el texto de Marinetti "La declamazione dinamica e sinortica" (1916), en el que habla específicamente de

la voz y del cuerpo en escena. Éste es un caso de simetría perfecta. Cuando escuchamos a Marinetti recitar "La Battaglia di Adrianopoli" (1926) ese programa se oye, literalmente. El tratamiento tonal escapa a toda ley anterior, entran las onomatopeyas, los sonidos gutturales, la voz deformada; en fin, los ruidos. Todo arma un espacio acústico peculiar, innovador. Pero en este caso la notación externa tiene que ver con ciertos textos de Marinetti que están pensados para ser dichos, declamados, casi como una arenga; la puesta en voz se sale de lo que tradicionalmente es considerado voz poética, hace pie en lo dramático aunque no necesariamente en lo emotivo. En la versión que se encuentra en el disco *Futura poesía sonora* de "Battaglia, Peso + Odore" se pueden escuchar la polifonía, la superposición de voces y sonidos que se filtran, el uso de herramientas mecánicas para ambientar un texto que, como el anterior, habla de la guerra (la paradoja de la glorificación fascista de la guerra en una puesta en voz experimental). Ésta es una de las escuchas de la vanguardia, que se arma en realidad como simetría entre los textos (incluyendo los manifiestos o la bibliografía crítica) y la puesta en voz. En el mismo sentido, pueden escucharse las pántas del dadaísmo cuando el Trío Excoco hace una puesta de "L' amiral cherche une maison à louer" (1916), una pieza escrita por Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck y Marcel Janco para el Cabaret Voltaire. En uno y otro caso, texto y sonido son una unidad que impacta sobre el oído, inquieta, rompe absolutamente con las melodías tradicionales porque se trabaja sobre una enorme fluctuación en el tono y se da ingreso a sonidos mecánicos, coros, onomatopeyas, risas.

Ahora bien, la idea crítica de ruptura de las vanguardias clásicas no puede trasladarse a todas las puestas en voz de sus textos. Si uno escucha a Apollinaire leyendo sus poemas "Le

Pont Mirabeau", "Marie" o "Le Voyageur", todos de *Alcools*, su libro de 1913, detecta la melodía en una voz que apela al *crescendo* moderado y con una prosodia acentuada, envolvente. En realidad, no se trata de poemas absolutamente nuevos, y aquello de lo que hablan, el río, lo que viene y lo que pasa (verbos que se repiten) invitan a creer que la lectura no es desajustada. Aquí podríamos pensar, también, en un proceso de simetría aunque dejando de lado las versiones críticas sobre las vanguardias y el manifiesto del cubismo. Repito, aquí lo disonante no tiene lugar, se trata de un universo melódico. Pero qué pasa cuando Breton lee "L'union libre" (1931), ese poema que trabaja sobre el procedimiento nuevo, sobre el juguete predilecto de los surrealistas: la cadencia es suave, casi una letanía cuando dice "*Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant*" ("Mi mujer de pestañas de palotes de escritura de niño"), o "*Ma femme à la taille de l'entre les dents du tigre*" o bien, "*Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle*" ("Mi mujer de talle de nautria entre los dientes del tigre" y "De cejas de borde de nido de golondrina").<sup>4</sup> Pienso ahora dos cosas, al escuchar a Breton: la primera es que tal vez desde la sintaxis del poema, la puesta en voz es adecuada. Porque en los textos surrealistas, que hacen de la imagen el centro de la escritura, una metáfora se encadena con otra y así sucesivamente; siempre en expansión, con mayor o menor arbitrariedad en los engarces, un término o un detalle nimio de la imagen anterior permiten el pasaje de una imagen a otra. Algunas veces, además, este término se

<sup>4</sup> Uso para cotejar el poema. André Breton, "La unión libre" / "L'union libre", *Poemas I*, Madrid, Visor, 1993; pp. 108-113. Traducción de M. Álvarez Ortega.

desplaza y en la construcción de la imagen aparece otro significativo, ausente hasta el momento.

¿Cómo leer una sintaxis de encadenamientos y de círculos concéntricos o desfasados, una sintaxis de cajas chinas o en espiral? Sólo con una voz cuyo tono es envolvente... Entonces ¿qué es lo inquietante de este poema? Me atrevería a decir que lo escandaloso es lo que se ve. El poema reenvía a la codificación del retrato y sustituye ostensiblemente los segundos términos de la comparación elidida instaurando un sistema analógico extraño, forzado si se quiere, hasta tal punto que el régimen de visibilidad parece estar articulado por el procedimiento de collage (esa mujer es un montaje de materias, objetos, animales, etc; parece un cuadro de Arcimboldo). Los cabellos de la mujer ya no serán comparados con el trigo, ni sus ojos con las estrellas, ni la cintura con algún accidente geográfico. Esta grilla analógica, que hace pie en la naturaleza, se desfigura en "L'union libre". La mayoría de los atributos están en este caso tomados de la cultura, y aun cuando pertenecen al orden de la naturaleza son absolutamente innovadores (la cintura, su delgadez, es el producto de la mordedura de un tigre). El escándalo de la vista no aparece, en la puesta de Breton, como escándalo sonoro y esto es una espina en la escucha de hoy, sobre todo si se parte de la idea de shock propuesta por el surrealismo, en tanto aquello que arma un sensible nuevo, ilegible, se presenta auditivamente de manera tradicional, como una superficie tersa. Como si a Breton no le interesase el sonido.

### 3. La vanguardia monocorde

En *la masmédula* (1954), de Oliverio Girondo, es un libro extemporáneo que sin embargo la crítica aún considera el

verdadero monumento de la vanguardia. Sus poemas repiten una práctica probada por la historia, la del despliegue de significantes a partir de la contaminación fónica que permite llegar hasta el neologismo; los textos del dadaísmo, el surrealismo y, sobre todo, *Trilce* (1922) de César Vallejo son tres décadas antes—la prueba ineludible de su carácter regresivo. Sin embargo, es un libro innovador en el campo poético argentino, cuyo autismo para leer las vanguardias en general fue notable.

En 1960 sale un disco con casi todos los poemas de la última versión de *En la mastmédula* (1956). La audición es una buena instancia para pensar nuevamente la revulsividad o la antigüedad del texto. Girondo interpreta sus poemas dentro del campo melódico, pero construye una melodía particular que neutraliza la idea de canto bajo un tono siempre idéntico y monótono. De este modo, los poemas que parecen narrar algo, aquellos en los que el lector o el escucha puede seguir una línea de sentido más allá de los neologismos, las derivaciones o las palabras compuestas, y aquellos en los que la distorsión de los términos ocupa la totalidad del texto, suenan igual. La modulación de la voz será la misma para los versos de cierre de "Aridandantemente": "mientras sigo y me sigo/ y me recontrasigo/ de un extremo a otro estero/ aridandantemente/ sin estar ya conmigo ni ser un otro otro", y para los de apertura de "Mi lumia": "Mi Lu/ mi luidulia/ mi golocidalove/ mi lu tan luz tan tu que me enluclabisma/ y descenratrelura/ y venusafrodea".<sup>5</sup> El sonido monótono sólo es cortado, en algunos poemas, por pequeños *crescendi*: a

<sup>5</sup> Uso para cotejar los poemas, Oliverio Girondo. *Obra*, Buenos Aires, Lo-sada, 1990.

idéntica modulación, podría decirse, se agrega un volumen un poco más alto que luego vuelve a equilibrarse o una mínima aceleración que rápidamente se regularizará en la lentitud que caracteriza la lectura.

Este tono único se alcanza por el trabajo de la respiración, ya que cada verso sostiene una línea continua incluso en el caso de largos versículos, y en la vocalización. Girondo pronuncia de manera límpida, con una dicción perfecta y cada término—inventado, compuesto o derivado—conserva su sílaba tónica. Esta pronunciación adquiere un plus desde lo tonal, porque Girondo prolonga levemente el sonido de cada una de las palabras, usa la boca como caja de resonancia. El objetivo no es destacar términos, porque la dicción está asociada a la respiración; el efecto es más bien el contrario, el de dar valor al poema completo como un todo homogéneo. Efectivamente, aquí está el trabajo de difuminación de la lectura melódica tradicional, pero no se trata de una ruptura, porque la solemnidad sigue siendo un elemento importante, y en la modulación está la idea de lengua diferencial. Lo que sucede, en relación a algunas puestas en voz de surrealistas o cubistas de la década del '20, es que el ritmo no es el de un *canto* torsionado por el uso del tono único y la resonancia; la lectura abre un campo magnético, en el que cada término retiene la energía de todos los otros y avanza con poder hipnótico.

La voz de Girondo leyendo *En la mastmédula* dice además algunas cosas sobre su inscripción en la vanguardia y su relación con los modos de leer de la época en que se editó la grabación. Girondo inventa una prosodia impecable para la escritura vanguardista, vocaliza el desguace del lenguaje como si se tratara de un idioma muy bien aprendido, de una segunda lengua; más que la materialidad del lenguaje, lo

que se escucha allí es un sentido que avanza en cada poema como si se tratara de una secuencia con cierto grado de transparencia. Es cierto que Girondo descompone la gramática, los términos, pero en el modo de leer, en ese fraseo monocorde que pronuncia cada palabra como si fuera un sustantivo, un verbo o un adjetivo común, se percibe su gesto constructivo de un nuevo idioma.

#### 4. Interpretación de la vanguardia

“por él./ a él./ para él./ al cóndor él si no fuese por él./ a él./ brotado ha de lo más íntimo. de mí a él./ de mi razón. de mi vida”, así comienza “Eva Perón en la hoguera” de Leonidas Lamborghini (*Partidas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972), con una voz ya desmantelada, cortada, que se pisa a sí misma, vuelve sobre sí y avanza pero no narrativamente, sino como tono. Miguel Dalmaroni aborda la escritura del poema como trabajo de corte y repetición en términos de “disonancia contra-sintáctica” (p. 49), y esta disonancia es, también, la de la voz de esa mujer que *habla*.

La escena de origen del texto, de los dieciocho poemas que componen esta serie, podría verse en este frasco: Lamborghini lee *La razón de mi vida*, de Eva Duarte de Perón, elige capítulos,<sup>6</sup> elige párrafos u oraciones y tacha segmentos, palabras, desarrollos narrativos y argumentales. Corta el texto canónico, dispone de nuevo, altera posiciones, elimina

nombrés (Perón no aparecerá mencionado, una de las figuras omnipresentes del libro de Eva, junto a la Providencia y el pueblo) y manda el discurso para otro lado, a partir de este “particular procedimiento de quiebre de las unidades del discurso” (Dalmaroni: p. 72). La operación es radical y está en este traramiento experimental del verso, en el modo de transformar la sintaxis de *La razón de mi vida*, que ya de entrada es “de mi razón. de mi vida”. Como si nunca pudiese terminar de decir (balbuceo, dice Lamborghini), aunque en ese decir cortado dice más y dice otra cosa. Así, el modo elegido para darle voz a Eva no es el de la explicación didáctica como en el resto de origen, sino la fragmentación de aquel decir, en un punto, su estallido. Entonces, el verso será la recuperación de los fragmentos de ese estallido. Lo fragmentario no es solamente el hecho de que tome sectores de *La razón de mi vida*, sino el verso resuelto como tensión entre ese diminuto segmento y su puntuación, su aislamiento; sin embargo, como no hay mayúsculas después de los puntos, lo que se va armando es un continuo de fragmentos, de pequeños golpes. No hay bordes precisos, no hay oración, hay puesta en acto de un discurso previo, cuyos componentes se aíslan y por momentos se repiten. El corte y la repetición plantean—incluso—cierta obsesión del fragmento, que es la que constituye el sentido:

mi empresa. los comienzos. cuando advertí:  
lo imposible: palabra.  
cuando advertí. empecé a ver.  
por eso:  
aquí estoy, quiero servir. empecé.  
lo imposible: palabra (XIII).

<sup>6</sup> He trabajado la reescritura de *La razón de mi vida* en “(polifonía: interior de la voz)”, capítulo IV, “Imágenes políticos y literarios” de *Variaciones vanguardistas. La poética de Leonidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001: pp. 161-171.

Si uno piensa en cómo suena esta serie de poemas, pareciera inevitable recalcar el carácter experimental del fraseo, esa sintaxis peculiar que borra todo proyecto de emotividad asociada a lo que se dice para trasladarlo al cómo se dice. En todo caso, es un "monólogo dramático", como dice Lamborghini, pero que hace pie en el *acto de decir*, en esta performatividad el efecto pareciera ser el de la elección aleatoria, y sin embargo nada hay de azaroso en la reproducción de los fragmentos y hay mucho de plan, de programa, en el corte y en el movimiento que estas partículas mínimas adquieren en el poema. Lo elegido por Lamborghini siempre tiene que ver con la puesta en acción de un discurso o es transformado en acto. La variación del texto de Eva produce un nuevo dramatismo: la interrupción permanente del decir es, de hecho, violenta; se trata en todo caso, de una dramatización absolutamente novedosa de esta violencia. Dos imágenes podrían asociarse a esta operación: se escucha una pista sonora a la que se le baja y se le sube el volumen permanentemente, y a la vez se retrocede en algunos puntos; se escucha la voz de alguien amordazado de manera repetida (y sin mordaza luego) que sin embargo nunca abandona su tono; el tono, de hecho, puede ser bajo a alto (en la escucha imaginaria), pero nunca continuo. No hay melodía, es obvio. No hay canto, no hay armonía sino alienación.

En el año 1973 aparece una versión en audio del poema completo, con música de Dino Saluzzi e interpretación de la actriz Norma Baccaico.<sup>7</sup> El primer efecto es el de desajuste

<sup>7</sup> Ficha técnica: Eva Perón en la hoguera, Buenos Aires, 1972. Texto: Lechidas Lamborghini. Interpretación: Norma Baccaico. Música: Dino Saluzzi. Producción: Pincen Producciones. Productor Ejecutivo: Jorge Montemuro. Dirección Artística: Virgilio Expósito. Tapa: Hermenegildo Sábata.

con la escucha imaginaria de ese texto. ¿Por qué? Si bien el corte se escucha por momentos, la mayor parte del tiempo la interpretación de Baccaico se asienta en la emotividad de la voz. Se escucha el tono de la duda, el del dolor, el tono del desafío, en una voz que se quiebra, que sube de volumen hasta el grito desesperado. Esta fuerte impronta de emoción produce un efecto muy extraño: aquello que es puro fragmento en la lectura, que cuesta recomponer, parece un texto liso, entendible; que transmite un mensaje más o menos directo. Además, la Eva de Baccaico tiene un timbre parecido al de Eva Perón en los discursos públicos y cierta modulación de los matices que ya se ha escuchado en algunas de las piezas más recordadas, la del renunciamiento a la vicepresidencia y la de despedida, ambas de 1951. Es esa emotividad la que repone la interpretación de Baccaico, la del desafío, aun cuando su discurso se vuelve íntimo, casi confesional. Así, las distintas modulaciones pueden escucharse bajo la prosodia amorosa, como en la interpretación del poema VII: "no / no fue el azar: no gobierna / fue: mi caso.", la beligerante, en el III, o la modulación del dolor, como en el poema XVIII que cierra el monólogo: "Ya: lo que quise decir está / pero además: darse. el amor es / darse / Ya. lo dicho. lo que quise. el amor. la vida es: / dar la vida. darse. ya: hasta el fin.". De algún modo la interpretación de este poema coincide con los tonos de Eva Perón en su último discurso, la calma, cierta suavidad, la voz quebrada o a punto de quebrarse por el llanto. Bajo esta emotividad, repito, queda el trabajo experimental del verso en Lamborghini. Ese corte y esa repetición permanentes, la puesta de un discurso alienado, o del discurso de los alienados. Hay una traducción de un nuevo dramatismo (el que estaría apegado a la letra del texto) a un dramatismo conocido.

## 5. El cadáver de la solemnidad

“Cadáveres” es un larguísimo poema de *Alambres* (Buenos Aires, Último Reino, 1987), el segundo libro de Néstor Perlongher. La versión en audio salió bajo el sello Último Reino-Circe en 1991, junto a otros poemas.<sup>8</sup> Pero antes de la audición estuvo el texto, y son pocas las marcas que indican allí la lectura que luego hizo Perlongher de su poema: están ciertamente las frases exclamativas, que permiten reponer un registro irónico: “Yes, en el estuche de alcanfor del pecho de esa/ ¡bonita profesora!/ Ecco, en los tizones con que más adelante, “En eso que amputa/ lo que empala./ En eso que hace posible esperar el tono irónico. En la escucha imaginaria lo oral podría acordar con el registro de los poetas “coloquialistas” que naturalizan la expresión. Sin embargo, en la versión grabada del poema las exclamaciones están amplificadas, con un timbre cercano al grito (o al grito) pero con una carga de artificialidad; allí el modo de dar cuenta de lo emotivo que es propio de la exclamación (y que en la puesta en voz tenderá a desplazar la función habitual y sobre todo la del poema tradicional) se traslada como exageración a los adverbios (“Yes”, “Ecco” y antes “oui”) y a ciertas interjecciones incluso más asociadas a lo oral: “Ay, en el quejido de esa corista que vendía ‘estrellas federales’/ Uy, en el parco de esa arpista que cogía pequeños perros invertidos./ Uau,

<sup>8</sup> El casete contiene los siguientes poemas: “Cadáveres”, “Madame S.” y “Riga”. La grabación de “Cadáveres” fue incluida en el número 14 (marzo 2001) de *poesia.com*.

en el peet de esa carrera cuando rumba la cascada, con/ una botella de whisky ‘Russo’ llena de vidrio en los breteles, en ésos./ ran delgados./ Hay Cadáveres”.

Hasta aquí lo que en el poema sería una inscripción de la lectura posterior del autor. Luego, algunas notaciones parecen funcionar como partitura que se activa en la voz de Perlongher, dado que podrían ser leídas en un tono más grave, como cuando hablan los otros, los que no se involucren: “Era: ‘No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta’/ O: ‘No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho’”. Allí Perlongher retoma ciertos decires, pero también les pone un tono de cinismo, los invierte en términos paródicos.

El manejo de los tonos y de la intensidad plantea un tipo de dramatismo inédito, absolutamente despegado del modo elegíaco o luctuoso, más allá de las 55 repeticiones del estribillo que cierra cada estrofa, “Hay Cadáveres”, que se despliega como desmascaramiento recién en los dos versos que cierran el poema: “No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay./ Respuesta: No hay cadáveres”.

Sobre la intensidad, como cualidad del sonido que permite distinguir un tono suave de uno fuerte, se construye la lectura de Perlongher: la voz va y viene entre el *piano* y el *forte*, pero no sigue un *crescendo* único, porque los tonos suben y bajan todo el tiempo; en este sentido, se aleja de los modos más clásicos de manejar la intensidad de la voz, que se asientan—por lo general—en una línea ascendente o descendente, o en una combinación más estructurada de ambas. Perlongher lee algunas estrofas en tono muy suave, como cuando dice “La despeinada, cuyo rodete se ha raído/ por culpa de tanto ‘rayito de sol’, tanto ‘clarito’;/ La martinetra, cuyo corazón prefirió no saberlo”, y otras veces llega

hasta el *fortissimo*, como al final, cuando grita "Cadáveres, Cadáveres, Cadáveres. . .", una sucesión que no está en la versión escrita. El *crescendo* puede darse en una sestetía o en una serie de estrofas, pero el tono puede subir y bajar más de una vez en este mismo espacio. No hay una lógica homogénea. Esta variación se escucha también en el estribillo, que funciona casi siempre como corte o intronización en una secuencia deliberadamente interrumpida: algunas veces es aseveración seca que cierra modulaciones diversas, pero el tono no es único, oscila entre el asombro, la ingenuidad, la sorpresa, la réplica, el susurro e incluso, en un caso, lo interrogativo.

El poema comienza con un tono declamativo que emula la voz del recitado escolar: como una maestra o un alumno, Perlongher dirá: "Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres. // En la trilla de un tren que nunca se detiene/ En la estela de un barco que naufraga/ En una ollita, que se desvanece/ En los muelles los apaderos los trampolines los malecones/ Hay Cadáveres". La repetición de la preposición que arma los versos parece remitir, además, a algo que todos conocemos: "En el cielo las estrellas/ En el campo las espigas/ Y en el medio de mi pecho/ La República Argentina", y aunque la frase se vuelve cada vez más compleja—en su sintaxis y por momentos en su vocabulario—, el tono se mantiene, al menos en las primeras estrofas, como un registro que se sobrepone: "En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporté que se arroja por la ventana del barquillo con un bebido a cuestras/ En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada/ En el garrapiñero que se empana/ En la pana, en la paja, ahí/ Hay Cadáveres". El uso de este tono es irónico, e impugna todos los registros solemnes. Así puede leerse una de las estrofas

finales en la que los versos del modernismo, del romanticismo e incluso el nombre de uno de los poetas barrocos más paradigmáticos se interrumpen y el estribillo parece funcionar como acta de defunción de la poesía: "Yo soy aquél que ayer nomás.../ Ella es la que.../ Véase el arpa.../ En alfombrada sala.../ Villegas o/ Hay Cadáveres".

La inclusión de las otras voces no necesariamente amena la parodia; son más bien las marcas de hablas barriales o populares que multiplican los registros orales, y que Perlongher lee como polifonía a partir de un tono escandalizado, con un dejo de fastidio ("Se entienda?/ Estaba claro?/ No era un poco demás para la época?/ Las uñas azuladas?"), el susurro del chisme malicioso o el tono entre confesional y tilingo de quien dice "Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste a la oficina, a hacer los trámites, cuando yo/ cruzaba la calle, uná viejita se cayó, por una biela, y los/ carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya preciso, te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a/ detener, Fernando? Imaginá...". La clave común de todos estos registros es la afectación: el decir afectado (se sabe que la declamación escolar no sirve, pero también que la poesía ha perdido su lugar) recubre incluso lo que tiene de neobarroca la escritura de "Cadáveres". Cuando en el poema aparecen la contaminación fónica o la deriva de significantes, la modulación de la voz sigue siendo la de las hablas. Lo barroco, entonces, es también parte de estas hablas y en todo caso se escucha como otro registro más dentro del poema. Así, lo que refuerza la lectura de "Cadáveres" es la interpretación teatral, más que poética, que no pone en un primer plano el pliegue del lenguaje sobre sí mismo, sino el artificio y sus posibilidades dramáticas.

La puesta en voz de "Cadáveres" va a contrapelo de todas las interpretaciones que se escuchaban en ese momento, las del coloquialismo argentino y su antecedente en Raúl González Tuñón: la del neobarroco de José Letama Lima, de Severo Sarduy e incluso su dicción más ajustada, luego, en la voz de José Kozer; va a contrapelo también del modo vanguardista de Gironde y más aún del tono clásico de Jorge Luis Borges o Alberto Girri, de quienes también hay registro en audio. En realidad, la interpretación de Perlongher pareciera ser la primera operación de vanguardia sobre la voz poética en el país, la única que abandona por completo el universo melódico.

## 6. A viva voz

En el número 2 de *Diario de Poesía* (primavera 1986) la columna de Martín Prieto, "Hablarán", abre con un irónico "Diccionario inconcluso de lugares comunes (a la manera de Flaubert)". Una de las entradas es "POESÍA ESPECTACULAR: Decir de quienes la practican que no saben escribir. Comentarlos con amigos. Coincidir en ello" (p. 31). No hay una definición sino una respuesta que se apoya, además, en la foto de Prieto recitando frente a un micrófono. En ese momento la alusión a una praxis que lo incluía es evidente. Ya en el año 1982, Martín Prieto, Daniel García Helder, Oscar Taborida, Ricardo Guiamet y Rogelio Changuña (piano) armaron una puesta en voz de ciertos textos, en ocasión de la aparición de un tomo colectivo de poesía. Luego se sucedieron los espectáculos en Rosario, Bahía Blanca, Santa Fe, Neuquén, Buenos Aires. Los escenarios eran bares, peñas democráticas, bibliotecas, universidades, galerías de arte

y salas como Udecoop, Museo Castagnino, Lavidén y el ICI, entre muchos otros. En 1986, en la sala Ruth Benzacar de Buenos Aires, la puesta acompañó la salida de *Diario de Poesía*, con un público numerosísimo. El período fuerte de las presentaciones del grupo fue entre 1982 y 1988, y se lo llamaba "Habla la vaca".

¿Qué se pone en juego en pleno advenimiento de la democracia, a un año de las primeras elecciones luego de una década de dictadura? ¿Qué supone llevar la poesía a *viva voce*, sacarla del libro? No parece casual retomar la voz en un momento de aparición, reaparición de lo político, en una instancia en que los sujetos políticos pueden retomar la palabra (y lo están haciendo) a través de determinadas figuras pero, sobre todo, con la gente en las movilizaciones y en las plazas. Los textos que genera "Habla la vaca" y los poemas que retoma no son de índole política, por supuesto, pero eso no nos permite pensar, justamente, en la articulación entre lo escrito y su necesaria puesta en voz en la política, el decir en público como el momento de confirmación de una ley o un pensamiento: Decir el poema o leerlo en público (no se trata de una simple lectura, como ya veremos) abre una figura de interpretador diversa. Lo que funciona en estas puestas es el carácter performativo de la puesta en voz, ese del que habla Mladen Dolar en relación con las voces de la liturgia o la política (pp. 129-137), porque la voz activa los textos: de hecho, las puestas son escenificaciones de tonos, de escenas, de modos de leer, y entran en diálogo con otros, más tradicionales o contemporáneos. Se saca de la letra escrita esos textos —Góngora, Quevedo o Rubén Darío, por ejemplo— para poner en acción la poesía. De algún modo, en un país que había sido silenciado, la poesía aparece a *viva voce* e impone su presencia (a la vez que busca su lugar en la

cultura o en la sociedad). Asumiendo que la puesta en voz está asociada a la democratización, habría que ver qué tipo de democracia de la voz poética va armando "Habla la vaca". Su repertorio proviene tanto de la poesía culta como de las canciones populares (temas de Leonardo Favio o Sandro, por ejemplo) y en todos los casos hay una intervención sobre esos textos. Se trata entonces de una democracia crítica, que pone en suspenso ciertos paradigmas de la tradición y debate con las líneas poéticas existentes.

En el año 1991, Carlos Essmann asiste a la presentación del libro *La ansiedad perfecta*, de Samoilovich. Allí ve una de las puestas de Daniel García Helder y Martín Prieto y decide hacer algo con eso: en 1995 filma *Poesía espectacular*,<sup>9</sup> una película en la que estarán Daniel García Helder, Martín Prieto y Oscar Taborida recuperando antiguas puestas en voz y proponiendo algunas absolutamente nuevas. Aunque el soporte supone varias modificaciones (sobre todo la pérdida de la cuota de improvisación propia de las presentaciones en vivo), en el film puede recuperarse este modo espectacular de la poesía que practicó "Habla la vaca" y que fue (sigue siendo) altamente revulsivo.

El repertorio de *Poesía espectacular* pone un pie fuerte en lo clásico en sentido amplio: el barroco del Siglo de Oro

<sup>9</sup> *Poesía espectacular film*. Dirección: Carlos Essmann/ Fotografía y cámara: Marcelo Camorino/ Asistente: Paula Grandio/ Sonido: Carlos Caleca/ Productor ejecutivo: Gustavo Tieffenberg/ Edición: Guillermo Gillo Ciochini/ Eléctricos: José Espinosa, Christian Cottet y José Oviedo/ Maquinista: Ricardo Fernández/ Maquillaje: Silvia Stella/ Titulos: Josefina Dariba.

español, el modernismo latinoamericano (José Martí y Rubén Darío), la vanguardia a partir de *Trilce* de César Vallejo. El otro pie está en la poesía argentina contemporánea: un poema de Daniel García Helder, uno de Prieto, "La ansiedad perfecta", de Daniel Samoilovich, y "He tratado de reunir pacientemente", de Juan Manuel Inchauspe. La temporalidad de este corpus es importante, tensado entre el pasado y el presente, pero su eje no es el homenaje, su forma no es la de la antología sino más bien la de la poesía común práctica auditiva. La vertiente del corpus es doble: textos publicados y otros compuestos especialmente para la puesta en voz, que permiten trabajar cuestiones propias de la escucha poética.

El estrado es minimalista. Fondo celeste, una mesa de madera clara y sillas negras, las clásicas sillas de bar porteno. Leen, sentados, con el papel apoyado en la mesa, la mayor parte de los textos. Los cuerpos intervienen con pequeños movimientos y la verdadera coreografía es la de la voz. Porque los que leen o recitan —García Helder, Prieto y Taborida— también están despojados: remeras lisas de algodón (celeste, negra, verde oscuro) fuera de los jeans. Cuando la puesta se hace de pie, los cuerpos intervienen a partir de la gesticulación o de ciertos movimientos que funcionan como soporte de la voz y del texto: Martín Prieto lee un poema apoyado sobre un atril y lo levanta desde el pie, lo hace girar a medida que su cuerpo gira, avanzar a medida que su cuerpo avanza; García Helder, Prieto y Taborida caminan diciendo un poema narrativo. Lo más importante sigue siendo la voz.

## 6. 1: Escenas de lectura

1  
La puesta en voz de *Poesía espectacular* parte, salvo en dos ocasiones, de la lectura. La coreografía corporal está sujeta a este acto: sentados, los ojos van del papel a la cámara, (cuando intercambian miradas es sólo para dar un pie de inicio) y lo que más se ve es el rostro. La partitura se activa en la voz como un dispositivo que genera escenas de lectura diversas.

Sobre el final del film, Taborda, García Helder y Prieto leen un poema de Verlaine: "Chanson d'automne", o mejor dicho su primera estrofa.<sup>10</sup> En realidad, Prieto comienza dando el pie, pronuncia para los otros, en buen francés: es, sin lugar a dudas, el maestro. Taborda y García Helder miran, escuchan y repiten con dificultad: son los alumnos. La escena de lectura es didáctica y el poema parece ser la excusa para aprender una lengua, como si se tratase de una clase de francés en la que los alumnos aprenden rápidamente a repetir, ya que en la segunda pasada los tres dicen al unísono el poema sin dificultades: pronuncian y frascan bien. ¿Por qué elegir a Verlaine para esta breve escena de lectura? ¿A qué podría atribuirse esta puerilidad imitativa?

"Chanson d'automne" es el único texto en otro idioma del corpus y la puesta aparece ubicada entre "Blasón" de Rubén Darío (un poema esteticista de *Prosas profanas*) y el

<sup>10</sup> "Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/ Blessent mon cœur/ D'une langueur/ Monotone." La traducción de estos versos sería: "Los largos sollozos/ De los violines/ Del otoño/ Hieren mi corazón/ De una languidez/ Monótona". Ver Paul Verlaine. *Poesía completa*. Tomo I. Edición bilingüe. Barcelona. Libros Río Nuevo. 1979. pp. 62-63. Traducción de Ramón Hervás.

collage de poemas de *Trile* de César Vallejo. El lugar elegido es relevante si uno piensa en la importancia de la poesía de Verlaine para Darío y del simbolismo para las vanguardias históricas; sin embargo, en esa posición, Verlaine es lo que no se sabe, lo que hay que aprender de manera mecánica. Entonces, la pregunta sobre las figuras del maestro y los alumnos se abre ostensiblemente. En principio podría pensarse que Darío es el maestro que enseña Verlaine a las vanguardias; si así fuese, Darío reproduce un sonido y elige una zona blanda de la poesía de Verlaine, ya que este texto pertenece a *Poemas saturnianos* (1866) y sería luego muy difundido como canción popular en los '40. ¿Darío enseña el Verlaine más difundido? ¿El Verlaine más fácil, aquel en el que el simbolismo se plantea incipientemente, casi arado al romanticismo? ¿Darío enseña el Verlaine melancólico? Es una posibilidad que situaría en un lugar menor tanto a Darío como a Verlaine. También es factible pensar que Verlaine enseña una música, un fraseo, que es sólo eso lo que se aprendió de la poesía francesa. En este sentido, el lugar del que da pie (el que sabe) puede ser Verlaine mismo, y los que repiten, Daríos vernáculos. Y si es así, Darío aprende rápidamente.

Vuelvo a decir, la posición de esta escena en *Poesía espectacular* no es arbitraria, porque esta zona, las tres puestas juntas arman una continuidad crítica. ¿Cuál es el lugar que le dan, entonces, a la poesía de Verlaine? Parece claro que es un lugar de paso. Leer a Darío y a Vallejo supondría ese *entre*, el pasaje por Verlaine. Pero el pasaje es mecánico, y además la escena de la dificultad pedagógica se resuelve con celeridad. Las opciones que abre esta escena de lectura en el contexto del film, me parece, son dos: Verlaine es el *deber ser* de la poesía moderna latinoamericana y a la vez, dado que el pasaje por su poesía es pueril, Verlaine podría ser prescindible, haber dado menos.

de lo que la crítica supone. Porque lo que se reproduce es una puesta melódica, previsible, que contrasta con las de "Blasón" y *Trilce*, que son antimelódicas. Entonces, aunque sea en la lectura de Darío y Vallejo, el modernismo y la vanguardia vernáculos asumen un modo de producción (de la voz) pos Verlaine, abren la cuestión sonora, generan una escucha menos pausada, menos tradicional. Verlaine es lo que debe aprenderse, pero se aprende desde el costado fonológico: Darío y Vallejo, en cambio, son textos que se activan en la voz.

## II

En todas las puestas del film, lo *espectacular* es la base de la puesta en voz, como aquello "que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo", lo que causa asombro y hasta "escándalo y extrañeza" (*Diccionario de la RAE*). El espectáculo produce efectos en un público que no puede estar ausente. Hay una escena, sin embargo, en la que esta relación con el otro, con el que escucha y ve, se reduce al mínimo y se da, justamente, antes de la puesta de Darío, Verlaine y Vallejo.

Taborda, Prieto y Daniel García Helder leen "He tratado de reunir pacientemente" de Juan Manuel Inchauspe<sup>11</sup> en voz baja; no se trata de un tono bajo de voz, sino más

bien de cierto murmullo, aquel que se produce cuando uno lee para sí. Comienza Prieto e inmediatamente Taborda y segundos después Daniel García Helder. Todo parecería indicar que hay un contrapunto, como en muchos otros textos de *Poesía espectacular*, sin embargo, cada voz va por su lado, no hay diálogo entre estas lecturas, la segunda voz no contrasta ni produce una variación sobre la primera. Cada uno lee con su propia modulación, su tono, su respiración; no es una voz que se atempera para dar cuenta de lo rítmico o de lo acentual, sino un fraseo, en cada caso individual, aunque están sincronizados porque el tiempo de emisión del texto es el mismo para los tres.

La escenografía es la misma, pero la voz aparece como un hilo íntimo entre quien lee y el poema. Pasan el poema por su voz y a la vez cada uno por su cuerpo; no hay ríto, no hay conjunto y si bien miran cada tanto a cámara, lo espectacular se reduce ostensiblemente porque lo que aparece es la puesta de la lectura como acto íntimo, individual. El murmullo funciona como internalización del poema y no como exposición externa del mismo. Como si no hubiese programa (aunque hay programa), como si pudiésemos recuperar la relación de cada uno con el texto, como si la voz fuese la que acompaña el texto. En el continuo de *Poesía espectacular* ésta es la décima escena de un total de trece, y funciona de manera anticlimática porque arma una instancia de recogimiento de la voz y de la lectura.

<sup>11</sup> Juan Manuel Inchauspe. *Poemas 1964-1975* (1977): "He tratado de reunir pacientemente/ algunas palabras. De abrazar en el aire / aquello que escapó de mí/ a morir entre los dientes del caos./ Por eso no pidan palabras seguras / no pidan tibias y envolventes vainas llevando/ en la noche la promesa de una tierra sin páramos./ Hemos vivido entre las cosas que el frío emmudece./ Conocemos esa mudéz. Y para quien/ se

acerque a estos lugares hay un chasquido/ de látigo en la noche/ y un lomo de caballo que resiste". Tomado de J. M. Inchauspe. *Trabajo nocturno -Poemas completos-*. Santa Fe, ediciones UNL, 2010: p. 143. Dirección de la edición, introducción y notas de Sergio Delgado y Francisco Bitar.

### III

"Propongo, impongo, sobrepongo", dicen García Helder, Prieto y Taborda al unísono con una cadencia que acentúa notablemente las sílabas pares, lentamente en principio, de manera acelerada después. Ponen en voz, como casi siempre, algo que leen, una partitura que incluye los derivados del verbo *poner* en una secuencia interrumpida dos veces: por frases en otra lengua —italiano, francés— y por algunos versos que provienen de un cartel, aquel que García Helder incluye en su poema "El corralón de Bolívar y Uspallata" (*El guadalú*; p. 37): "Canto rodado, piedra partida" y "Todo lo necesario para la construcción". No leen un poema o un collage de poemas sino un simulacro poético que tiene sentido sólo si se pone en voz. Sin voz ese texto no existe; porque se trata de una elección alicatoria para activar la idea de la lectura como manejo del ritmo. Y entonces lectura y escritura se pegan, son dos prácticas indiferenciadas. O mejor aún: la lectura es lo que transforma en pieza literaria una materia mínima. Los versos del cartel del corralón hablan de los materiales para construir; éstos son, a su vez, "lo necesario", lo básico, pero la puesta no pareciera decir que se puede escribir poesía a partir de un juego gramatical, sino más bien que el modo de leer activa el poema sin importar la materia. La lectura, de este modo, se plantea como producción a partir de una materia mínima sometida al tono, al ritmo, a la acentuación. La lectura es la escritura.

## 6. 2: La voz visible

La coreografía de *Poesía espectacular* es minimalista, como la escenografía, y esto logra una inversión de las relaciones de

poder entre lo que se ve y lo que se escucha en la puesta en voz, o al menos sostiene una equivalencia. La puesta en voz se ve: paradójicamente, por momentos, la voz *se ve*.

Uno de los simulacros de *Poesía espectacular* es un texto que se construye tonalmente a partir de una frase: "El perro, o lo que dice la voz del perro: guau, nada más que guau guau, cuando se le pide que ladre". El tempo de base es lento; tres voces repiten al unísono este verso o poema cuya coreografía debería dar cuenta de los alargamientos de sílabas (el repetición se sube un tono, pero lo que se destaca es la posibilidad de ver la salida de la voz. Taborda; García Helder y Prieto (en ese orden de izquierda a derecha, sentados) miran a cámara, desafectados, y articulan los movimientos de la boca de manera ostensible, al punto de que el sonido no puede separarse de la puesta visible.

La cuarta escena de *Poesía espectacular* es la puesta, a cargo de Prieto y García Helder, del poema "La ansiedad perfecta" de Daniel Samoilovich.<sup>12</sup> Sobre ese texto una variación, o un *arreglo* a modo de introito, en el que se ponen en juego el título y un verso inexistente en el original: "¿Podría ser perfecta la ansiedad?". Comienzan ambos, vocalizando el título del poema en distintas versiones que luego se repiten sobre el verso señalado y sobre un segmento del título que vuelve, a modo de detalle: la primera es siempre la dicción sin sonido (vemos el movimiento sumamente

<sup>12</sup> Daniel Samoilovich, "La ansiedad perfecta": "Se quiere, no se sabe muy bien qué/ y no hay en este sentimiento/ ningún abandono, ninguna languidez:/ es la ansiedad perfecta". *La ansiedad perfecta*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991: p. 103.

articulado de las bocas), la segunda, habilita la voz de uno de ellos pero bajo la presión de las manos, mientras el otro continúa vocalizando en silencio: luego ambos se tapan la boca y dicen, para continuar con una alternancia de bocas tapadas y destapadas, que propone la escucha superpuesta del sonido soterrado y el sonido limpio. La secuencia completa trabaja desde la audición la cuestión de la ansiedad como tensión entre la voz del mudo, la del que emite el sonido y, a la vez, formas intermedias de la obstrucción de la voz, de su cierre. De este modo, el poema transformará la voz en ejercicio complejo de lo audible y lo visible, porque la emisión de la voz, su ausencia o su obstrucción es lo que se ve. Siempre se ve, aun aquello que no se escucha. Este ejercicio impone una interrogación del poema mismo. Lo que sigue al introito es la lectura del poema en sí, y aquí hay otra desnaturalización del *recitado*, porque se reponen los signos de puntuación; así escuchamos a dos voces, perfectamente acopladas:

Se quiere (coma) no se sabe muy bien qué (abajo)  
 y no hay en este sentimiento (abajo)  
 ningún abandono (coma) ninguna languidez (punto  
 punto/ abajo)  
 es la ansiedad perfecta.

Se hace audible como signo lo que no es audible de un texto a no ser mediante los silencios, o la velocidad, y sin embargo el fraseo no está deformado, sino que respeta las pausas del poema. Así, la puesta en voz recupera doblemente la puntuación, como signo y como desciframiento del fraseo que impone.

### 6. 3: El ejercicio retórico

La puesta de lo rítmico y la apuesta por leer la poesía en términos de ritmo es una de las instancias más destacables de *Poesía espectacular film* y es una toma de posición fuerte: indagar la rima y la métrica; empezar por esta indagación. La primera escena del film abre justamente allí y su peculiaridad es la puesta al descubierto del ejercicio combinatorio a partir de la métrica y sobre todo del hemistiquio. Daniel García Helder y Martín Prieto recitan versos tomados de aquí y allá, extrapolados de manera violenta del poema de origen, porque en realidad la mayor parte de ellos son fragmentos de un verso. A dos voces despliegan cada uno una serie, con idéntica escansión, y será a partir del hemistiquio que se habilita el pasaje de estos motivos de una a otra voz y, entonces, el ejercicio combinatorio.

Son versos vaciados, contruidos a partir de los acentos y de su extensión silábica: "Divinas manos", "Opacos tonos", "La lira vibra" "Pilar de Libia", "Olorosas rosas". Es obvio que lo que importa no es el lugar de procedencia, ya que son imágenes habituales del barroco, la poesía romántica o finisecular. No se trata, tampoco, de lo que dicen los versos, sino de su composición, del ritmo, de los acentos perfectamente audibles, y sobre todo del hemistiquio en tanto silencio que funciona como el sitio exacto de las variaciones. Esta constelación de pequeñas imágenes altamente codificadas se interrumpe con dos estribillos paródicos. Martín Prieto dirá: "Malos son todos los monos contusos" y Daniel García Helder, "Malos Nebrijas refritan pepitas". Algo se abre allí con los estribillos y es un espacio crítico. La parodia es hacia el interior de ese texto, pero a la vez puede pensarse como gesto hacia afuera, hacia lo que en 1986 Daniel García Helder

llamará el exceso del neobarroco desde el puro sonido, desde la contaminación fónica de los significantes. Entonces, no se trata de rescatar la poesía clásica, de impulsar el verso medido, sino de jugar en ese espacio que es necesario conocer aun para abandonarlo.

Mientras que en este caso lo que se propone como espacio acústico es el hemistiquio (reforzado por la división de las voces y por la recuperación de una mitad de verso ya usada), en la sexta escena de *Poesía espectacular* lo que vale es la acentuación. Allí García Helder tararea una melodía poniendo énfasis en los acentos (papáa papáa papáa), le da el pie rítmico a Prieto (marca el tipo de verso, endecasílabo acentuado en los versos pares) y cada uno dirá un poema del barroco: García Helder se hace cargo de "Mientras por competir..." de Góngora y Prieto de "Pronuncia con su nombre..." de Quevedo,<sup>13</sup> la línea solemne y la línea buf

<sup>13</sup> En <http://bib.cervantesvirtual.com>: "Pronuncia con su nombre los trastos y miserias de la vida": "La vida empieza con lágrimas y caca./ Luego viene la mu. con mama y coco./ Siguen las biruelas. bava y moco./ Y luego llega el trompo y la matraca./ En creciendo, la amiga y la sonesaca:/ con ella embiste el apeto loco./ En subiendo a mancebo todo es poco./ y después la intención peca en bellaca./ Llega se ser hombre y todo lo trabuca:/ soltero sigue toda perendeca./ casado se convierte en mala cuca./ Viejo encanece, arrúgase y se seca./ Llega la Muerte, y todo lo bazuca./ Y lo que deja paga, lo que peca." (Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo tercero. Amberes. Año 1699: edición facsimil). Luis de Góngora. "Mientras por competir": "Mientras por competir con tu cabello./ Oro bruñido el sol relumbra en vano;/ Mientras con menosprecio en medio el llano/ Mira tu blanca frente el lilio bello;/ Mientras a cada labio, por cogello./ Siguen más ojos: que al cíabel temprano;/ Y mientras triunfa con desdén lozano/ Del luciente cristal tu gentil cuello;/ Goza cuello, cabello, labio y frente./ Antes que lo que fue en tu edad dorada/ Oro, lilio, cíabel, marfil luciente./ No sólo

de la tradición sobrepuestas con un escandido idéntico. Entonces, desde los textos elegidos se abre también en dos el tópicos del *tempus fugit*; el soneto de Luis de Góngora cierra con el conocidísimo verso "En tierra, en humo, en polvo, en nada", una enumeración que finaliza el proceso del cabello como "oro bruñido al sol" hacia el cabello encanecido, "en plata"; el soneto de Francisco de Quevedo plantea en sorna el mismo proceso que es degradación ya desde su inicio, con el verso que dice "La vida empieza con lágrimas y caca" que traduce (en la puesta de Prieto y Helder) las metáforas gongorinas en pura denotación: "Viejo encanece, arrúgase y se seca./ Llega la Muerte y todo lo bazuca./ Y lo que deja paga, lo que peca".

En realidad la puesta es el gesto inicial de la polifonía, cuando un texto funciona como contrapunto de otro a partir del tono. Sin embargo, Prieto y García Helder van más allá, justamente por el uso de los tonos: éstos por momentos suben, pero no en términos musicales sino teatrales, dramatizan el verso: Helder, con voz de ópera bufa, deforma hasta el escándalo a Góngora, hace que Góngora hable a los gritos, mientras que Prieto da un tono elegíaco al verso de cierre de Quevedo. Como si Góngora tuviese la voz del Quevedo más satírico, una voz que nunca experimentó de esa manera, y este último escribiese el epitafio solemne.

¿Por qué empezar poniendo en escena la cualidad sonora del verso a partir de la acentuación? El gesto es llamativo

en plata o viola troncada/ Se buelva, mas tú y ello juntamente/En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada." (Todas las Obras de Don Luis de Góngora, en varios poemas. Madrid, Imprenta Real, 1654: edición facsimil).

y plantea una pedagogía poética que podría interpretarse de múltiples maneras. Ya dije que no se trata de exponer particularidades sino ciertas tradiciones y ciertas prácticas que se transforman en programáticas. El programa supone volver a la tradición (volver a la métrica) como un modo indispensable de entrar a la poesía que se trasladará bajo otras formas, siempre asociadas al ritmo, en la puesta de otros textos. Entonces, si el ritmo es en principio la escansión de la métrica, luego será el efecto de las tonalidades, la velocidad, el timbre. El ritmo como base de la poesía, eso significa, en un punto, el inicio de los decasílabos o los endecasílabos, el hemistiquio, los tonos y los acentos.

El programa se propone como intervención porque en la década del '80, después de la liberación del verso en los '60, con el coloquialismo, después de la naturalización del lenguaje poético, se vuelve a la métrica. Y también porque en plena emergencia y auge del neobarroco/ neobarroso, aparecen Góngora y Quevedo en boca de los llamados nuevos "objetivistas".

#### 6. 4: Reescribir la tradición

Hay dos puestas de textos modernistas en *Poesía espectacular* y arman escuchas diferentes. La de "Cultivo una rosa blanca", de José Martí,<sup>14</sup> plantea la lectura como repetición

<sup>14</sup> José Martí, "XXXIX". *Versos sencillos* (1891): "Cultivo una rosa blanca, / En Julio como en Enero. / Para el amigo sincero / Que me da su mano franca. / Y para el cruel que me arranca / El corazón con que vivo. / Cultivo ni oruga cultivo. / Cultivo la rosa blanca.". en *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985: p. 276.

deformante a partir del manejo de las voces, levemente desfasadas y de tres textos: el poema ya mencionado de Martí, que es el segundo en el orden de aparición; el inicial, en voz de Taborda, y el que recita Martín Prieto, cerrando la secuencia. La puesta abre con un plano de Taborda ejecutando una partitura claramente satírica, por la inclusión de ciertas frases orales y la falta de conexión entre verso y verso; el sinsentido sólo puede reconstruirse como contrapunto, porque lo que dice Taborda es un complemento o contestación risible a los otros dos poemas. Pero se trata de un contrapunto invertido, que empieza por el que completa y no por el objeto con el que se entrará en diálogo irónico: así, a los versos de "Cultivo una rosa blanca", el texto que recita García Helder, y a los del texto de Prieto, se contesta *antes* desde el lugar de ruptura de lo poético; cuando Taborda dice "Que no se la banca", se escucha luego el verso de Martí "Que me da su mano franca", y luego (aunque superpuestos) el de Prieto, "(...) la mirada franca".

Desde el plano estrictamente sonoro, la terna se une a partir del tono melódico y, sobre todo, de la rima, de tal modo que el desfase mínimo de las tres voces arma un conjunto homogéneo. El efecto es el de eco, en tanto "repetición de un sonido reflejado por un cuerpo duro" (*Diccionario de la RAE*), pero el orden de las voces invierte el trayecto porque el rebote se da contra un cuerpo central, el poema de Martí, que es el que se escucha en segundo lugar. El texto que lee Prieto hace contrapunto con "Cultivo una rosa blanca" (logran escucharse algunos versos del argentino Enrique Branchs: "Lo mismo que un lucero", "Siempre espero"), y el de Taborda es —en realidad— el eco deformado de los dos. Desarma tanto uno como otro, porque uno es repetición del otro, no sólo desde la rima. De ahí

cierta dificultad en la escucha del texto completo porque se empieza por el final, por el futuro. La lectura contemporánea aparece antes que las puestas modernistas y éstas, separadas mínimamente para el oído, dan cuenta de un juego de duplicación de lo antiguo. Como si Prieto recitase el eco pertinente, mimando el registro de época del poema martiano y Taborda el eco impertinente, desde el hoy.

Si la puesta de "Cultivo una rosa blanca" arma el contrapunto sólo desde la homogeneidad acústica, la lectura de "Blasón", de Darío<sup>15</sup> trabaja desajustando lo melódico y rompiendo el continuo tonal. Ya la presentación del poema, repitiendo un término del primer verso, nos sitúa en un espacio acústico que escandaliza el oído: "El olímpico El

<sup>15</sup> Rubén Darío. "Blasón". en *Prosas profanas* (1896): "El olímpico cisne de nieve/ con el ágata rosa del pico/ lustra el ala eucanfónica y breve/ que abre al sol como un casto abanico.// En la forma de un brazo de lira/ y del asa de un ánfora gregá./ es su cándido cuello. que inspira./ como prora ideal que navega.// Es el cisne. de estirpe sagrada./ cuyo beso. por caminos de seda./ ascendió hasta la cima rosada/ de las dulces colinas de Leda.// Blanco rey de la fuente Castalia./ su victoria ilumina el Danubio./ Vinci fue su varón en Italia./ Lohengrin es su príncipe rubio.// Su blancura es hermana del lino./ del botón de los blancos rosales./ y del albo toisón diamantino/ de los tiernos corderos pascuales.// Rimador de ideal florilegio./ es de armiño su lírico manto./ Y es el mági-co pájaro regío./ que al morir rima el alma en un canto.// El aliado aristócrata muestra/ lises albos en campo de azul./ y ha sentido en sus plumas la diestra/ de la amable y gentil Pompadour.// Boga y boga en el lago sonoro/ donde el sueño de los tristes espera./ donde aguarda una góndola de oro/ a la novia de Luis de Baviera.// Dad. condesa. a los cisnes cariños./ dioses son de un país halagüeño./ y hechos son de perfumes. de armiño./ de luz alba. de seda y de sueño". En *Poesía*. Caracas, Ayacucho. Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez. En la puesta de *Poesía espectacular* el poema termina en el verso "Boga y boga en el lago sonoro".

olímpico El olímpico", dicen Prieto, Taborda y García Helder casi gritando para caer, inmediatamente, en un modo de recitar acorde a la tradición y, sobre todo, a las marcas rítmicas y acentuales del poema. Se pasa del grito al decir pausado o melódico y cada tanto éste se interrumpe destacando un término a modo de detalle relevante para la lectura: "Rimador" dirán los tres a voz en cuello más adelante. Otras modalidades de la voz sobrescriben el poema, el tono desafortado (casi cómico) para decir algunos versos, el canto que imita el fraseo de un himno nacional y la intervención artificial de la voz en uno de los fragmentos en el que destaca el abolengo del cisne (del poeta), su carácter aristocrático; cuando Prieto se retira de la mesa y —de pie— dice con el megáfono moderno "Blanco rey de la fuente Castalia./ su victoria ilumina el Danubio./ Vinci fue su varón en Italia./ Lohengrin es su príncipe rubio", la cámara se mueve de tal modo que parece que él se deslizará sobre una góndola en un lago —como el cisne— y lejos de apegarle al sentido del poema lo que produce esta intervención es una puesta satírica, porque los versos se escuchan con un tono contemporáneo peculiar, como si se tratase de la voz de un guía turístico que va indicando sectores de un museo.

Lo melódico se lima, pierde pie a partir de un desafuero tonal que podría pensarse como puesta al límite en términos satíricos del tono heroico. Porque el grito, el canto y luego la mediación artificial de la voz son las distorsiones de un "himno" triunfal. "Blasón" plantea una épica del arte, una épica en la que el héroe es el poeta, su figura estetizada en la del cisne. La presentación de García Helder, Prieto y Taborda directa y levanta esa heroicidad para convertirla en materia maleable y abre por el lado de la métrica y el tono. Sin embargo, la escucha no arroja una idea paródica sobre el poema

o sobre Darío, sino que más bien parodia la versión escolarizada de Rubén Darío (pura solemnidad y melodía) e incluso su interpretación académica, que defiende o propone como única posibilidad de lectura el aforismo de Verlaine, caro a Darío, "De la musique avant toute chose", pero descifra esa musicalidad en términos de armonía y de congelamiento histórico. En este sentido es que la escucha lanza el poema de Darío hacia delante, lo pone en el futuro. Leen a Darío como a un vanguardista, amplían las posibilidades sonoras y rítmicas del poema. En esa ampliación, por supuesto, hay una sá-tira de cierta concepción del poeta porque la puesta exagera la grandilocuencia del cisne dariano: es decir, la grandilocuencia del poeta.

"Blasón" y *Trilce* de César Vallejo no suenan diferentes en las puestas de *Poesía espectacular*. Son los textos elegidos para cerrar el film y esto no es azaroso. Lo que se arma, como espacio acústico, es una continuidad y no una ruptura. Si bien en el caso de Darío se conserva una modulación melódica con la que contrastan las otras formas de la voz y en la puesta de Vallejo no, pareciera que en la musicalidad dariana ya está en germen (dispuesta para desarrollarse) la modulación de las vanguardias.

De *Trilce* no se elige un poema sino varios y se propone una superposición, un contrapunto interno que interesa como lectura crítica. Podría hablarse de algunos textos que funcionan como marco, como pauta puramente rítmica a la que se retorna: de manera más clara, el poema XXV, "Alfán alfiles a adherirse", y el XXXII, "999 calorías". De ambos se toman detalles, un verso o un segmento de verso. Del último importan los versos referidos a la cantidad que interesarán otros poemas: del primero, sobre todo, palabras sueltas —"Alfán alfiles", "a las junturas", "a los restuces", "a

pie"—o versos aislados e incluso con cortes internos: "fallidas callandas cruzadas", "Al rebufar [el socaire] de cada caravela". En el mismo sentido aparecen un verso del poema I —"Quién hace tanta bulla, y ni deja"— y sólo un término del v: "dicotiledón". Estos significantes aislados de su contexto, funcionan como escandido tonal (elevación de la voz hasta el grito), se repiten como motivos sonoros que arman un continuo a partir de la máxima fragmentación. Sin embargo, la puesta avanza mucho más allá en la lectura de *Trilce*, porque retoma los poemas más ilegibles del libro, aquellos que se transformaron en su clave crítica, en tanto implosión o explosión de la lengua y del sujeto para fragmentar el fragmento. Es decir que exacerbaba una idea previa. ¿Esto quiere decir que leen *Trilce* desde la idea tradicional de ruptura vanguardista? No, y ésta es la novedad: la tradición ingresa a partir de tres solos que escenifican el *Trilce* más narrativo —aquel que la crítica suele dejar afuera—. Primero, en voz de Daniel García Helder, se presenta casi completo el poema XXXVII: "He conocido a una pobre muchacha/ a quien conduje hasta la escena./ La madre, sus hermanas qué amables y también/ aquel su infortunado 'tú no vas a volver' // Como en cierto negocio me iba admirablemente/ me rodeaban de un aire de dinastía florido": luego Taborada dirá parte del poema XXVIII: "He almorzado solo ahora, y no he tenido/ madre, ni súplica, ni sírverte, ni agua,/ ni padre que, en el fecundo ofertorio/ de los chocos, pregunte por su tardanza/ de imagen, por los broches mayores del sonido // Cómo iba yo a almorzar. (...)". El efecto de desplazamiento de la lectura de *Trilce* es inmediato porque sobre el fragmento de lo fragmentario se escucharán enteros, y éstos recuperan otro registro como centro. Hay una oscilación de la lengua en *Trilce* que la puesta decide destacar y que adquiere su verdadero

sentido con el solo de Prieto, un poema armado de versos sueltos tanto de *Trilce* como de *Los heraldos negros* (1918); el collage que aparece en voz de Prieto se desplaza de lo narrativo a lo lírico, al sustrato más emotivo de la lengua: "¡oh mi parábola excelsa de amor! ¡Ay; la llaga en color de ropa antigua, / Oh, pureza que nunca ni un recado / Oh Dios mío, oh padre mío! / Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. / Oh estruendo mudo. / Oh, mano que limita, que amenaza".<sup>16</sup> La convivencia de ambos libros a partir de algunos versos arma una continuidad que no es sólo sonora sino temporal. *Trilce* tiene un antecedente en *Los heraldos negros*.<sup>17</sup>

Lo que se escucha en *Poesía espectacular* es "una relación crítica y activa con las obras" (Szendy, p. 57) que supone una instancia fuerte de prueba. La puesta en voz no es funcional al texto, no es obediente, sino que lo complementa, entra en

<sup>16</sup> La procedencia de los versos es la que sigue: "¡oh mi parábola excelsa de amor! ("Para el alma imposible de mi amada", *Los heraldos negros*) / ¡Ay; la llaga en color de ropa antigua, / (...)!" ("Absoluta", *Los heraldos negros*) / Oh, pureza que nunca ni un recado ("Deshora", *Los heraldos negros*) / "Oh Dios mío, oh padre mío" ("Dios" y "Eneida", *Los heraldos negros*) / "Oh, escándalo de miel de los crepúsculos." (*Trilce*, poema XIII, "Pienso en tu sexo") / "Oh estruendo mudo." (*Trilce*, poema XIII, "Pienso en tu sexo") / "¡ah, mano que limita, que amenaza / (...)!" ("Unidad", *Los heraldos negros*). La edición de César Vallejo utilizada es, *Poesía completa*, España, Barral editores, 1978. Edición crítica a cargo de Juan Larrea. <sup>17</sup> Daniel García Heider en el "Prólogo" a *Trilce. Escalas melografiadas* (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993) destaca algunos poemas que están más bien entre *Los heraldos negros* y *Trilce* y que no son "ese algo esencialmente nuevo" de *Trilce*; podría decirse que estos son los poemas que eligen para los solos García Heider y Taborda, en tanto Prieto explicita la unión, la tensión hacia atrás combinando versos de uno y otro libro.

diálogo con el poema y a la vez con la tradición en la que se inscribe y con los clivajes de esa tradición en el presente. Podría pensarse las puestas, especialmente las de los modernistas y las vanguardias, como crítica en acción: la voz acciona, pone en escena una lectura crítica. El sonido es un modo de la crítica.

Para explicarme mejor, entro en el campo ensayístico. Cuando Martín Prieto analiza *En la masmédula*, de Oliverio Girondo, lo hace desde la métrica, el elemento de la tradición con el que supuestamente rompen las vanguardias. Desde allí cuestiona la idea de azar como principio constructivo. Entonces, lee este libro en relación con toda la producción anterior del autor para encontrar allí una continuidad. La de la ruptura con el alejandrino, la del trabajo denodado con el heptasilabo como "la razón que guía el poema" (p. 235). La interpretación es radical, mueve todas las lecturas anteriores (entiende una práctica metódica del verso allí donde la crítica leyó la más absoluta libertad) y revela el sentido desde la métrica: "El enorme trabajo de descomposición rítmica, hecha a partir del heptasilabo, que es un hemistiquio del alejandrino, uno de los metros clave del modernismo, convierte a *En la masmédula* en una extraordinaria especulación teórica sobre el programa modernista" (p. 236).

Los elementos retomados para las puestas de *Poesía espectacular* también incluyen el orden de la métrica, hacen hincapié en la materialidad del lenguaje y en la cuestión rítmica de la poesía, y la interpretación de "Blasón" de Rubén Darío o de *Trilce* de Vallejo, además, pueden escucharse como *especulación teórica (o crítica)* sobre la práctica de la poesía y sobre los programas estéticos involucrados. Entonces, se trata de puestas en voz que abren preguntas sobre los textos, suspenden certezas, los sacan del lugar estable que les ha

otorgado la tradición crítica, pero también de los presu-  
puestos que se activan en sus usos contemporáneos. Sin exagerar,  
la brecha que abre *Poesía espectacular* es la apuesta por una  
nueva escucha del género y de sus tradiciones que, sin em-  
bargo, no supone la eliminación de aquello que está inscrip-  
to en la lengua del poema.

## 7. Coda

### La voz de la declamación

“El intérprete de unos versos se convierte en su confi-  
dente y a él le revelan lo que no le dicen a nadie.”

Enrique García Velloso  
*Arte de la lectura y la declamación* (1926; p. 108).

Hay escuchas para las que hemos perdido el oído, o tal vez  
hay puestas en voz de la poesía que han saturado el oído y se  
petrificaron (literalmente se banalizaron) en ritos oficiales.  
¿Qué es lo que molesta hoy de la declamación de Berta Sin-  
german? ¿Qué hay en su voz que irreversiblemente se trans-  
forma hoy en parodia? En principio habría que revisar de  
qué tipo de puesta en voz estamos hablando: Berta Singe-  
rman grabó discos, pero antes —y de manera sistemática— re-  
citó en escenarios nacionales e internacionales y, mientras lo  
hacía, era parte de la formación de una práctica.

Si bien hay bibliografía temprana que atiende la cues-  
tión de la “lectura en voz alta” y regula esta praxis, como *El  
Arte de Leer* (1912) de Enrique de Vedia. Singerman lleva la  
recitación hasta la escena artística. Aquello que fue pensado

como adoctrinamiento de una lengua, la de los inmigrantes  
sobre todo, y a partir de la primacía de la escritura que se su-  
ponía transformadora de la oralidad, pasó a ser una práctica  
escénica extendidísima en el tiempo (la primera actuación  
de Singerman es de 1921; la última, nada más ni nada me-  
nos que en el Teatro Colón, en 1990, durante el gobierno  
de Menem), con un público masivo que reconocía allí la poe-  
sía, sin interesarle las cuestiones de dicción, o del buen de-  
cir, propuestas por de Vedia.

A principios del siglo XX en Argentina, la declamación se  
quería política de estado (García Velloso lamenta en 1926 la  
poca importancia que le adjudican los gobiernos en el sistema  
educativo) y pasó a ser el modo de comunicar la poesía y tam-  
bién de legitimarla. En ese proceso internaliza el componente  
didáctico —Singerman estudió declamación en el Consejo  
Nacional de Mujeres de Buenos Aires, antes de que se cre-  
e por decreto, en 1924, el Conservatorio Nacional de Música y  
Declamación— y crece en las libertades de la interpretación.  
Enrique de Vedia despliega los propósitos de la enseñanza de  
la lectura dentro de un orden claro: “(...) aprender a DECIR  
bien, o PRONUNCIAR bien lo que se lee, *se entienda o no en su  
sentido íntimo*, porque, en mi concepto, lo fundamental de es-  
te arte estriba precisamente en no traicionar la lectura con  
síncopas, contracciones o apócopes en la dicción” (cursivas  
mías: pp. 101-102), y la escalada podría entenderse como pa-  
saje entre este imperio del disciplinamiento de la lengua<sup>18</sup> y el

<sup>18</sup> García Velloso no deja de mencionar la función “civilizatoria” de la lec-  
tura en voz alta: de hecho, dice que esta “crea formas, porque transforma  
la expresión escrita en expresión oral” y que produce “transformaciones  
verdaderas con reflexión” (p. 1). Sobre el disciplinamiento de la lengua a

hincapié mayor que hace García Velloso en *Arte de la lectura y la declamación* (1926) sobre el contacto entre el original y el que recita, "su confidente". Hay algo que el poema *le dice* al poeta y allí crece la zona subjetiva, interpretativa. La voz, educada y hasta *higiénica*<sup>19</sup>—porque García Velloso repite casi de manera idéntica las pautas de corrección (la necesidad de limpiar los provincialismos, evitar las desafinaciones y la cacofonía), estipuladas quince años antes por de Vedia—, se presenta sin embargo como la que da letra al intérprete: "La voz es un actor invisible oculto en el actor, un lector misterioso oculto en el lector y que sirve a ambos de apuntador" (p. 124). Es decir que aquello que *le confiesa* el poema al declamador se es-cucha en la voz y ésta sería la que no permite olvidar esa verdad emotiva del poema. Sobre la corrección, entonces, la emoción.

Una y otra cosa están en las puestas en voz de Berta Singerman: el buen decir y la intimidad traducida como patetismo. Cuando ella recita "Capricho" de Alfonsina Storni recupera la ironía presente en ese poema tan conocido de *El dulce daño* (1918) a partir del tono displaciente, audible sobre

principios del siglo xx en la Argentina, ver Gustavo Bombini y María Celia Vázquez. También Alfredo Rubione que habla, directamente, de disciplina-  
miento de la voz.

<sup>19</sup> El decir del verso debe ser correcto y a la vez, eufónico y bello, dice García Velloso. El estudio de la voz estaba asociado a muchas ciencias en general y a disciplinas particulares que tendían a este fin: física, fisiología, anatomía, patología y hasta matemáticas, en el primero de los casos, y ortología, lexicografía, gramática, literatura, de manera específica. Además, tenía tres ciencias auxiliares, la Gimnasia, la Higiene y la Terapéutica, asociadas todas al cuidado de la voz, la respiración, el buen oído, la gestualidad (la cara como espejo del alma, como medio de expresividad). A estas facultades del cuerpo se agregaban las del alma (el gusto, por ejemplo).

todo en ciertos versos, aquellos que reproducen la mirada masculina sobre la mujer: "Desamos y gustamos la miel de cada copa/ Y en el cerebro habemos un poquito de estopa".<sup>20</sup> Pero además de recuperar la ironía, la interpretación de Singerman agrega al poema ciertas risas ausentes en el original, suspiros u onomatopeyas. De este modo se excede por dramatismo, porque toma de la declamación su aspecto más actoral, *actúa* el poema en una interpretación que se supone artística. Cuando recita "Me compraré una risa", de León Felipe (*El poeta maldito*, 1944), inventa "personajes": el pregonero dice su pregón en voz muy alta, y otras voces se distinguen por el tono, más varonil, más femenino, por la altura y la intensidad. Hay un altísimo grado de patetismo en las puestas de Berta Singerman que se asienta, además, en el uso de la voz como adecuación al tema del poema (más alegre, o irónico; directamente luctuoso o "serio") más que a las marcas sonoras inscriptas en el mismo. Por esta razón, suena igual "Canción de sangre" de Jacques Prévert que algunos tramos de "Me compraré una risa" de León Felipe, aquellos que revelan "una verdad": "Silencio... Silencio!/ Aquí no ríe nadie.../ ¡La risa humana ha muerto!.../ ¡Y la risa mecánica también!"<sup>21</sup> en uno y otro caso la intensidad hará pie en el uso de los tonos fuertes o medios; así también, cuando interpreta "Capricho" de Storni o "Dulce milagro" de Juana de Ibarbourou, la voz se aclara, el timbre varía y desaparece el tono grave, melodramático. Todos y cada uno

<sup>20</sup> Alfonsina Storni, "Capricho", en *Antología poética*. Buenos Aires, Losada, 1977: p. 18.

<sup>21</sup> León Felipe, "Me compraré una risa" (*Poeta maldito*, México 1941, 1942, 1944), en *Antología rota*, Buenos Aires, Pleamar, 1947: p. 177.

## Bibliografía

- de los elementos que García Velloso despliega en 1926 como el menú a tener en cuenta en la declamación están extremados: tono, intensidad, timbre, duración, melodía, modulación, ritmo, acento. Como si la voz de Singerman estuviese sobreeducada e hiciese un uso extensivo del repertorio tonal, rítmico.
- En la voz de Berta Singerman, entonces, pueden escucharse todas las marcas de una práctica que se ha vuelto hiperbólica dada su perduración en el tiempo; una puesta espectacular que se asienta en el artificio aprendido y extremo; una corriente que crece frente al mandato moderno de lectura en silencio y que sobrevivirá durante décadas como residuo de una práctica que fue perdiendo su sentido inicial. Con una potencia inusitada, suele extenderse aún hoy de manera masiva como la voz de la poesía, más allá de los tipos de lector, con un pie fuerte en la institución escolar.
- Theodor W. Adorno. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Volumen 14, Madrid, Akal, 2009. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas.
- Roland Barthes. "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986 [1982]: pp. 243-256. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Gustavo Bombini. "Capítulo II. El problema del conocimiento escolar sobre la literatura: tensiones en sus procesos de modernización", *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Miño y Dávila, 2004; pp. 71-132.
- Esreban Buch. *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, FCE, 2010 [2006]. Traducción de Horacio Pons.
- John Cage. "Una declaración autobiográfica (1989)" y "El futuro de la música: credo", en *Escritos al oído*, España, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura, Valencia, 1999; pp. 31-49 y 51-59. Presentación, edición y traducción de Carmen Pardo.
- Arturo Carrera. "1949: La voz", *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva, 2009; pp. 27-29.
- Miguel Dalmaroni. "II. Poéticas", *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile/Mar del Plata, Ril ediciones/ Melusina, 2004; pp. 49-89.

- Silvia Adriana Davini. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Enrique de Vedia. *El Arte de Leer*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cia., 1912 [1905].
- Mladen Doljar. *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007 [2006]. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.
- Enrique García Velloso. *Arte de la lectura y la declamación*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cia, 1926.
- Claude Lévi-Strauss. "Escuchando a Ramcau", *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires, Ariel, 1994. Traducción de Emma Calata-yud; pp. 45-66.
- F. T. Marinetti. *La declamazione dinamica e sinottica*, pliego, Dizione del Movimento Futurista, Milán, 11 de marzo de 1916.
- Jorge Monteleone. "Voz en sombras: poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, No 7, octubre de 1999; pp. 147-153.
- Martín Prieto. "Libertad y método en los poemas de Oliverio Girondo", en "Capítulo 8", *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006; pp. 232-236.
- Alfredo Rubione. "Disciplinar la voz: política lingüística y canon literario en la Argentina (1884-1936)", en *SYC*, No 6, Buenos Aires, agosto 1995.
- Erik Satie. *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, Acantilado, 2006. Edición e "Introducción" de Ornella Volta. Traducción de M. Carmen Llerena.
- Ariel Schertini. *El tesoro de la lengua. Una historia latinoamericana del yo*, Buenos Aires, Entropía, 2009.
- Peter Szendy. *Escucha. Una historia del oído melódico*, Barcelona, Paidós, 2003 [2001]. Precedido de "Ascolando" de Jean-Luc Nancy. Traducción de José María Pinto.
- María Celia Vázquez. "Historias literarias e intervenciones críticas sobre la literatura argentina", en Alfredo Rubione (director de volumen), *La crisis de las formas*. Noé Jirrik, *Historia crítica de*

*la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2006; pp. 425-449.

Paul Zumthor. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, Colección Crítica y Estudios Literarios, 1989 [1987]. Traducción de Julián Presa.

### Tabla de audios (última consulta 2.09.2011)

(Todos los audios y sus fuentes están en <http://miniaturasdidiarias.blogspot.com/> bajo la etiqueta "la voz")

- Herrera y Reissig por Ángel Rama: <http://amediavoz.com/media-voz.htm>. En sección "A viva voz", "Ángel Rama".
- Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obra3.htm>; sitio de la Universidad Nacional de Chile; [www.amediavoz.com](http://www.amediavoz.com), sección "La voz de los poetas" y en "Fonoteca" <http://www.palabravirtual.com>.
- Nicanor Parra: en "Fonoteca" <http://www.palabravirtual.com>.
- Filippo Marinetti: "La Battaglia di Adrianopoli": <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Marinetti.php>.
- "Battaglia, Poesía + Oloro": <http://www.ubu.com/sound/marinetti.html>.
- Tristan Tzara ("L'amiral cherche une maison à louer", *Trio Escocés*): <http://www.ubu.com/sound/tzara.html>.
- Guillaume Apollinaire: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Apollinaire.php>, <http://www.ubu.com/sound/app.html>.
- André Breton ("L'union libre"): <http://www.ubu.com/sound/breton.html>.
- Oliverio Girondo: [www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Girondo/voces.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Girondo/voces.shtml).