

La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia*

Luis Bravo

[...] es preciso que el que hace vibrar el aire sea un ser animado y tenga fantasmas, porque la voz es un ruido significante y no sólo soplo de aire.

Aristóteles (*De anima*)

La voz del poema es escritura que encuentra su tono y nos habla.

Jacques Lacan

Luis Bravo

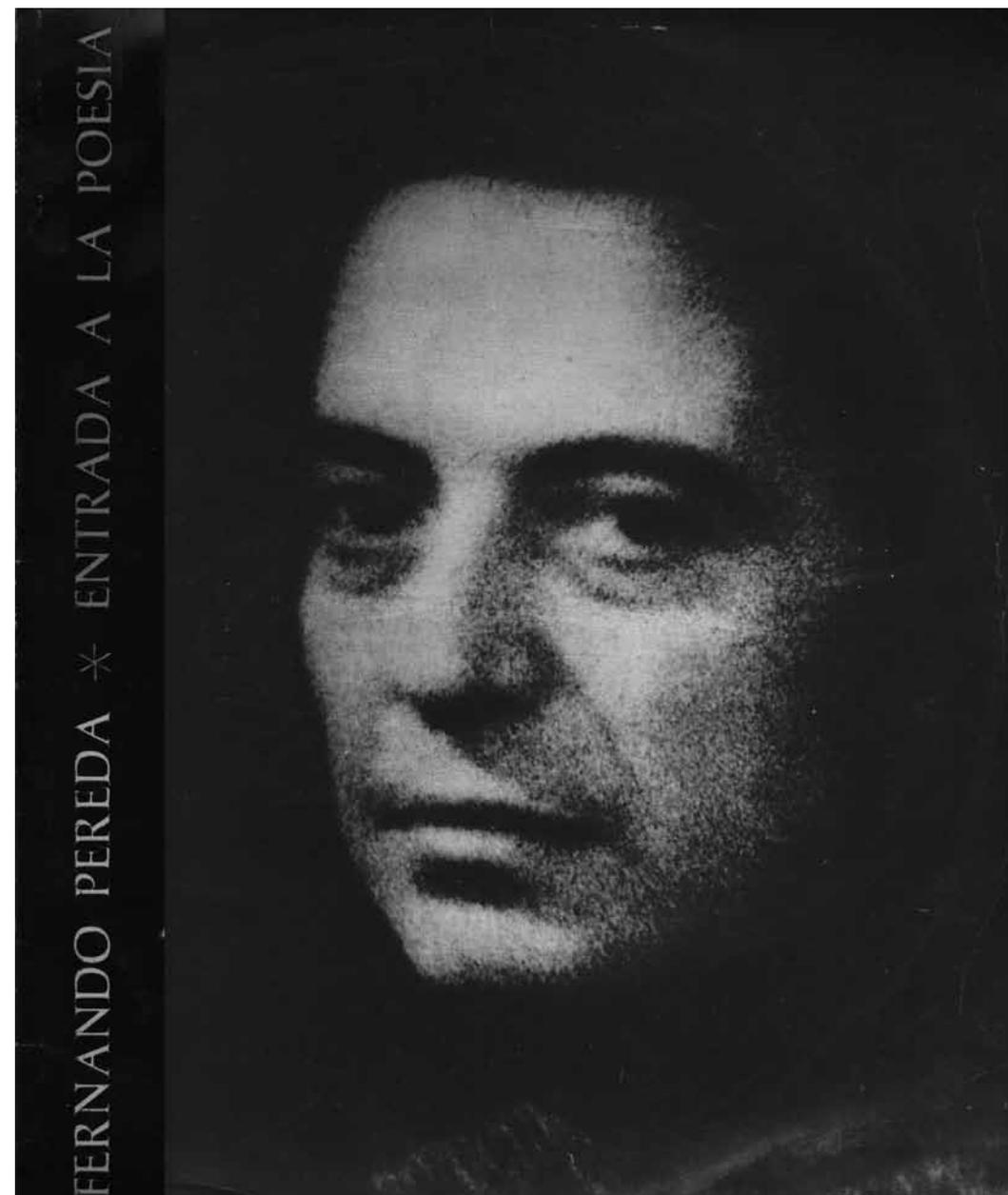
Poeta y performer, ensayista, profesor de *Literatura Universal III* en el IPA y de *Literatura Latinoamericana II* en la Universidad de Montevideo.

En poesía se destacan sus publicaciones: *Árbol Veloz* (1998, libro + 1° Cd rom multimedia con participación de veinte artistas; Cd/Dvd, 2009); *Algo pasa por la voz* (Estuario, 2008); *Tamudando*, recital-performance junto a la vocalista Berta Pereira y otros artistas (Dvd, Ayuí/Yaugurú, 2010).

Ha publicado artículos en revistas especializadas de Francia, Canadá, Perú, Colombia, México, Argentina, Portugal, Estados Unidos, habiendo ejercido el periodismo y la crítica literaria en medios nacionales en prensa escrita y radio desde 1985 (*Brecha*, *Cuadernos de Marcha*, *Hermes Criollo*, *SODRE*, entre muchos otros).

Su último libro de ensayos es *Escrituras visionarias* (Fin de siglo/ MEC, 2007). En 2011 se publicará *Historia crítica de la poesía uruguaya: 1950-1973* (Premio Letras - Fondos Concursables MEC /Editorial Estuario).

Desde sus orígenes la poesía fue concebida como una puesta en voz de la palabra. Así ha estado vinculada a celebraciones de variada índole, desde prácticas rituales, proféticas y oraculares, hasta eventos cívicos o deportivos (himnos, odas); pasando del mito y la leyenda a una forma de elaboración rítmica que le valió la invocada asistencia de musas –por cierto muy especializadas según los motivos, tonos y caudales a los que el aeda aspirara–. Los *epos* y los *melos* egeo-cretenses y griegos, el *Mhabharata* y el *Ramayana* de la India, las sagas escandinavas, los cantares de gesta en diversas lenguas surgidas durante la Edad Media, los romances y las coplas de los castellanos y moros, así como el diverso *corpus* multilingüístico, hasta el presente nunca recabado más que en lenguas específicas (como el náhuatl) de las culturas nativas amerindias, son todas formas poéticas marcadas por la oralidad. Algunos de sus rasgos genéricos son: el ser composiciones anónimas, de creación colectiva y multicrónica –resultado de un proceso de gestación cambiante hasta su fijación escrita–; textos para ser “cantados” o representados vocalmente, acompañados (o no) por instrumentos musicales, así como junto a otras artes, principalmente la danza. De ese caudaloso y ancestral manantial de representaciones, la poesía se nutrió durante siglos. A más de irse secularizando también fue delimitándose, hasta constituirse en una práctica cuya autoría pasa por la firma, el nombre propio que la impresión en letra de molde, junto al depósito legal, dan como propiedad individual. Esto a partir de una ampliación del lectorado cuya modernidad comienza con la imprenta de J. Gutenberg (1455) y llega hasta el presente, ya jaqueada por la telemática *on line* y por soportes cibernéticos como la pantalla de mano denominada *kindle*, que en pocos años disputará el mercado lector contra el libro hecho en papel.



Carátula del disco *Entrada a la poesía* de Fernando Pereda (AS, 1967).

Sin embargo, este mismo mundo global es multicrónico a un grado tal que aún hoy en las Américas, Asia, África y Oceanía son muchas las culturas que mantienen la práctica de la composición y transmisión oral como vehículo de su cultura. Es allí cuando el término “literatura” –tradicionalmente restringido al lecho de procusto de la *littera* en la que encaja la letra de molde– expone sus limitaciones.²

En Latinoamérica este tema implica una discusión de enfoques socio-culturales en pugna, aún en proceso. Un cuestionamiento axial provino del padre Ángel M. Garibay,

cuando en 1953, al exhumar la literatura náhuatl, fustigó a “doctos e indoctos” que subordinaban “literatura a escritura” (Garibay, 1953: 11). Según W. Mignolo, recién los estudios teóricos del Poscolonialismo comienzan a atender a los discursos creados en lenguas nativas, replanteándose una noción de literatura supeditada a la lengua española y a estéticas eurocéntricas:

Pienso que la paulatina toma de conciencia de la complejidad cultural y lingüística del modelo que ofrece la colonia, se ha ido manifestando en un conjunto de estudios que comienzan a publicarse alrededor de 1980. De esta manera, el dominio de los textos escritos en castellano y con valor literario, va dejando paso al dominio de textos escritos en otras lenguas y a las transcripciones de relatos orales, sin necesario valor estético (Mignolo, 1996: 4).

El hecho es que la crítica y la historia literaria latinoamericanas evidencian dificultades epistemológicas para tratar la diversidad de las literaturas orales, no solo las precolombinas sino incluso las actuales, desde un sistema que a la hora de historiarse insiste en una supra-identidad homogénea. Incluso el transculturalismo de Ángel Rama se orienta, en última instancia, a una demarcación de centralidad criolla y marginalidad indígena:

Los productos literarios indios que pertenecen al cauce de la resistencia cultural son los que diseñan los límites de la literatura en América Latina, pues manifiestan como ninguna otra comunicación lingüística, la otredad cultural. Por lo mismo postulan una nueva funcionalidad de la literatura a la cual competirá la integración de estos discursos en un marco homogéneo (Rama, 1989: 57).³

Al respecto, Uruguay Cortazzo aporta una serie de conceptos a la discusión. El revulsivo crítico uruguayo de los años ochenta postula:

[...] un pluralismo que va más allá de la idea de diferencias regionales o del modelo de la unidad en la diversidad. Una teoría literaria que dé cuenta de la complejidad y conflictividad que se observa en las literaturas de América, tiene que romper con la fascinación de la unidad y comenzar a pensar en modelos plurisistémicos y en nociones de texto no enteramente previstas para la literatura occidental (Cortazzo, 2001: 48).

En cuanto al conflictivo asunto entre oralidad y escritura en nuestro continente, Cortazzo refiere al concepto de “textualidad indígena” tratado en 1991 en un congreso en Londres. En tal sentido se hace eco del reclamo de enfoques metodológicos que no subordinen lo literario a lo escrito sino que atiendan la complejidad estructural de los discursos de la oralidad y la interdisciplinariedad, según lo planteado por M. Lienhard:

La textualidad indígena al vincularse al ritual solo puede ser concebida como multimedial, ya que se articula a otros elementos de significación: música, canto, coreografía,

vestuario, pintura corporal. Por un lado el texto indígena se aproxima aquí a la teoría del espectáculo, que exige una aproximación apoyada por la semiótica, y por otro, se necesita de una estrecha colaboración con la antropología por tratarse de otra cultura (Lienhard, 1995: 169-185).

Al respecto de este punto, en *The Singer of Tales*, Albert B. Lord –quien prosiguiendo las investigaciones de Milman Parry se aprestó a considerar los diferentes modelos y funciones que la poesía oral y la escrita habían seguido desde la Antigüedad– incluyó en el prólogo de su libro el siguiente diagnóstico de Harry Levin:

El término ‘literatura’, al presuponer el empleo de la letra, da por entendido que las obras verbales de imaginación se transmiten por medio de la escritura y la lectura. La expresión ‘literatura oral’ es evidentemente contradictoria. [...] La palabra, hablada o cantada, junto a la imagen visual del locutor o cantor, ha venido recuperando, sin embargo, su dominio gracias a la ingeniería eléctrica. Una cultura basada en el libro impreso, que ha prevalecido desde el Renacimiento hasta hace poco, nos ha legado –a más de inconmensurables riquezas– esnobismos que deberíamos dejar de lado (Lord, 1960).

Cuando Marshall McLuhan cita esa declaración en *La galaxia Gutenberg*, subraya hasta qué punto los estudios sobre “la divergente naturaleza de las organizaciones sociales de lo oral y de lo escrito” (McLuhan, 1962: 8) eran una deuda que no podría zanjarse hasta que esas dos formas de la palabra artística volvieran a coexistir en conflicto, tal y como ya ocurría hacia 1962.

Para ir desmontando parte de la falsa oposición entre *escritura civilizada* y *oralidad primitiva*, revisaré algunas de las pérdidas que trajo aparejado el pasaje de la oralidad a la escritura, a más de las consabidas ganancias.

Antigüedad, voces nativas y multimedialidad

“El mundo existe para terminar en un libro”, dice S. Mallarmé a finales del siglo XIX. Tal afirmación hubiera provocado la ira de Simónides –bardo nacido en Keos en el 556 a. c.–, cuyo oficio consistía en componer y memorizar cantos para ser recitados ante una audiencia.

Así lo recrea Mary Renault en una de sus novelas históricas sobre la Antigüedad griega (Renault, 1990). En el archivo de su memoria, el bardo portaba los *epos* homéricos, los poemas líricos de Safo y Arquíloco, entre otros. No concebía que tal legado, esencial a su arte de componer y vocalizar, se transmitiera de otra forma que no fuera la de un entrenamiento vocal de larga data. Sin embargo, durante la tiranía ilustrada de Pisístrato, la escritura ganó terreno como nuevo soporte de la memoria y un mal día, Simónides encuentra a su discípulo, Baquilides, escribiendo sobre cera, entonces lo acusa de “traición a la musa” y trágicamente vaticina la “desaparición de la poesía”.

Mientras Simónides anuncia el fin apocalíptico del arte poético, el joven Baquilides se sitúa en el umbral de una nueva era. Si para Simónides aquello era una traición a Mnemosine y sus hijas –la sagrada memoria de los cantos ya no articularía la invocación humana y el

designio divino–, para Baquílides la escritura materializaba en signos aquello que antes era más abstracto o virtual. Y en ese instante, la concepción de que el canto poético es lo que pasa por la voz –aquello que se evoca, se invoca y se hace presente en la vocalización de cada recitado– comenzaba a desdibujarse. He allí el germen de una pérdida: la de la poesía prescindiendo del arte de la puesta en voz, del ritual convocante de una presencia física y sonora en vivo, en intercambio con una audiencia, incluida la presencia inmaterial de las diosas benéficas.

El investigador G. Guerrero rastrea en la obra de Platón lo que se entendía por *melos*. En boca del personaje de Sócrates (*La República*, L. III) aparece la clasificación de los modos enunciativos de la Edad Lírica. El *melos* está formado por tres elementos: la palabra (*logos*), la música (*armonia*) y el ritmo (*ruthmos*) de la danza. Si bien los dos últimos debían someterse al dictado del *logos*, se subraya que la composición no se realizaba en plenitud sino en la conjunción de los tres aspectos. Por tanto, los *melos* eran “una poesía de y para la voz” (Guerrero, 1998).

En *Ion*, Platón menciona que cuando el poeta asumía la voz durante la representación se denominaba *melopoios*, que significa “inspirado por los dioses”. En tal sentido, el lector actual está en las mejores condiciones para comprender que cuando lee los textos de Estesícoro, Píndaro, Safo, Anacreonte, está ante un texto parcial de lo que fue la compleja dimensión multimedial de tales composiciones.

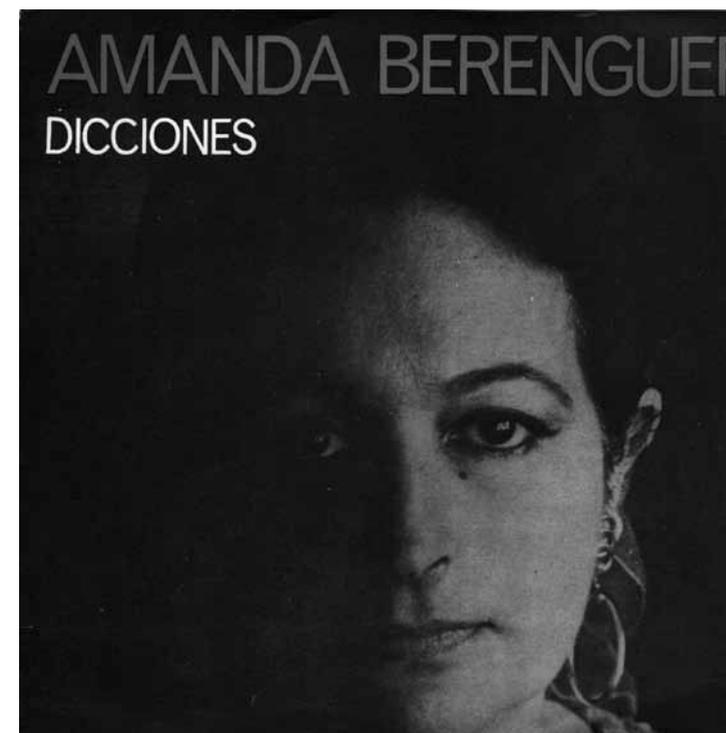
La cultura de los guaraníes *mbyá* del Paraguay mantuvo en secreto su “literatura” hasta 1950, cuando el antropólogo León Cadogan, que se había ganado su confianza, accedió a ella. Ese *corpus* se denomina *ñe' ë porã tenonde*, y se lo traduce como “las bellas letras”. Según U. Cortazzo, la mejor acepción sería “las adornadas palabras”, en alusión a las plumas que llevan en la cabeza los *mbyá*. La “palabra adornada” es palabra “bella” pero en tanto sinónimo de “sagrada”, como vínculo entre los dioses y los humanos. En la concepción guaraní las palabras son almas (*né ëng*) que encarnan en los oficiantes del rito, asimilando la energía del ser supremo, Ñamandú. Según Cortazzo,

[...] las palabras no pueden ser categorizadas como signos: son la propia sustancia sagrada que se manifiesta como sonido. [...] Las palabras no representan sino que se presentan y desencadenan la energía sagrada, la de los dioses o la de los ancestros (Cortazzo, 2001: 53).

A partir de ambos ejemplos es posible extraer algunas reflexiones. Primero, que la interdisciplinariedad entre las artes no es una novedad de la modernidad sino que, paradójicamente, ha sido la misma cultura de la modernidad tipográfica la que obliteró tales aleaciones. Según McLuhan, la escritura, al desplazar los modos de una civilización predominantemente oral, fomentó la preponderancia del sentido visual, afectando las concepciones del tiempo y del espacio hasta hacerlos lineales: “El pensamiento abandonó su lado mágico para hacerse lógico, discursivo y así el argumento predominó sobre la metáfora”.

En el caso guaraní, Cortazzo comparte sus conclusiones con A. Brand en relación al poder mágico de la palabra en los rituales nativos:

La oralidad, entonces, no es una simple categoría textual posible de trasladarse a la escritura. Es la condición única en que puede producirse la comunicación como encuentro físico con



Carátula del disco *Dicciones* de Amanda Berenguer (Ayuí, 1973).

las entidades sagradas. La escritura destruye el nivel somático del encuentro, pues elimina al hablante como presencia y reduce toda la experiencia a una solitaria decodificación intelectual de signos [...] la resistencia a la escritura entre dirigentes religiosos guaraníes tiene que ver con esta pérdida: los que aprenden a leer ya no memorizan los cantos, los dioses ya no se presentan como antes, las palabras pierden los poderes curativos (Brand, 1997: 156).

El pasaje a la escritura implica en estos casos una doble pérdida: la del alcance multimedial de la representación poética y la obliteración del valor sagrado y del poder mágico de la palabra.

La crítica y la teoría literaria que operan desde un paradigma exclusivamente escritural han estado omisas para asimilar fenómenos de esta catadura. Curiosamente, la carencia parece situarse en torno a las manifestaciones de la voz, puesto que se hace notar tanto ante las textualidades denominadas “indígenas” o “primitivas” (cánticos rituales, himnos, invocaciones), como ante las de índole ruptural, desde las vanguardias que atraviesan el siglo XX hasta las performances multimediales y las publicaciones transtextuales de soporte cibernético. Por tanto, el punto bien podría situarse en una problemática que atañe a las herramientas críticas de un logocentrismo escritural que, cuando se enfrenta ante manifestaciones fronterizas en materia de soporte discursivo –en las que aparecen zonas de permeabilidad entre los códigos oral y escrito, así como en el entrecruzamiento de lenguajes artísticos– permanece ajena, omisa, o adopta una olímpica actitud de superioridad despreciativa. Charles Bernstein, poeta y teórico norteamericano

del movimiento *Language poets* de los años setenta, lo dice con claridad en sus ensayos sobre “poesía y palabra performática”:

Mientras la performance de poesía es tan antigua como la poesía misma, la atención crítica a la performance de la poesía moderna y contemporánea ha sido negligente, a despecho de la crucial importancia de la misma en la práctica de la poesía del siglo XX (Bernstein, 1998: 3).

Si la poesía ha sido históricamente una manifestación oscilante entre lo oral y lo escrito, partamos de que ambas vías son válidas y no excluyentes. Esa alternancia es lo que en la era electrónica –desde la radiodifusión y la industria fonográfica de los años 1920, hasta el auge en los sesenta con las primeras transmisiones de televisión vía satélite– se volvió cada vez más frecuente en las prácticas poéticas, hasta que la actual era cibernética –en permanente cambio instrumental desde los ochenta– ha ido acercando lo poético, cada vez más, a la puesta en voz de sus orígenes. Dicho de manera paradójica, el desarrollo tecnológico del siglo XXI desafía a la poesía y a los poetas a retomar las más antiguas prácticas de composición multimedial y de ejecución vocal para ser representadas ante una audiencia, presencial o mediática.

Oír y hacer sonar: la voz de las vanguardias

El protagonismo de la metáfora, la interpenetración de lenguajes artísticos, la incorporación de lo tecnológico al arte, la internacionalización de su producción fueron características señaladas de las vanguardias en los primeros treinta años del siglo XX. Los pintores cubistas y el poeta Guillaume Apollinaire, los poetas y pintores futuristas, italianos y rusos, los radicales performers dadaístas, el creacionista Huidobro fundaron una discursividad transtextual que fusionó grafismo, sonoridad, movimiento y vocalidad, provocando el quiebre del canon racionalista de “las bellas artes y letras”. Al afectar el formato del objeto artístico –convertido en acciones inclasificables, absurdas e inasibles para el mercadeo– atentaron contra el orden burgués.

La estructuración del discurso vanguardista refractó sobre los signos, lingüísticos y paralingüísticos, convirtiéndolos en materia prima de su arte. Se consagraron a lo que F.T. Marinetti designó como “obsesión lírica de la materia”, en un claro ataque a la confesionalidad declamatoria del “yo” romántico, sustituyendo la linealidad sintáctica por el “simultaneísmo” perceptivo de la *paroliberi*. Si bien la politipografía determinó la poesía visual contemporánea –los alejandrinos, como Simias de Rodas en 300 a.c., y poetas medioevales como Raimundo Lulio, siglo XIII, ya habían transitado dicha camino (Zárate, 1976)–, en los textos futuristas y dadaístas el grafismo no es meramente visual sino que se constituye a la vez en “partitura” para la representación vocal. En *El alfabeto sorpresa* (1916), Marinetti decía acerca del “simultaneísmo”, que la letra porta “sensaciones plásticas, musicales, eróticas y sentimentales”.

Sirva como ejemplo la sonoridad protagónica, ya desde el título onomatopéyico, en “SCRABrrRraaNNG” (1919) de Marinetti, cuyo subtítulo refiere a la violencia sonora del frente de batalla que “ella” –cuya silueta desnuda puede verse en negro, abajo en el costado derecho del poema– lee, reproduciendo en su oído interno lo que “su artillero” relata en la misiva. El caos sonoro, representado por la diseminación gráfica, es lo que el poeta habrá de declamar, unido de coros de voces y de instrumentos específicos.

Desde los años ochenta se han ido asimilando muchas de las técnicas visuales, antes revulsivas, de los vanguardistas, hasta hacerse moneda corriente. La publicidad telemática, el diseño gráfico, la animación aplicada a la industria de los juegos electrónicos, han masificado en la escalada de los soportes domésticos (video, cd láser, cd rom, dvd, sitios web, blogs, mst, twitter), muchos recursos expresivos, antes transgresivos. En buena medida lo que se percibe como “levedad” posmoderna consiste justamente en que la sobreexposición de lenguajes visuales ha saturado las retinas, banalizando cualquier significación crítica. Así puede verse en fracción de segundos un poema concretista utilizado como sinopsis de una tanda de televisión, sin que nadie a nuestro alrededor se entere del evento. Sin embargo, la voz indómita de la poesía vanguardista aún está allí para distorsionar el homogéneo ruido global. En el éxtasis de la onomatopeya de la “parole in libertá”, en *Zaum* o el *lenguaje transaccional* de los futuristas rusos, en la xenoglosia dadaísta, en la segmentación sémica y el valor fonético en sí, en el gasto anasemántico de poesía fónica, en la energía del “projective verse” de Olson que posibilitó el “Aullido” de los poetas Beat, se opera una subversión del discurso que aún no ha sido domesticada.



F.T. Marinetti, 1919.
SCRABrrRraaNNG.
(Aquella tarde en cama ella
leyó otra vez la carta de su
artillero en el frente de batalla).

Si bien la lectura de los Manifiestos vanguardistas es de utilidad, siguiendo esta línea de exposición hoy cabría atender primordialmente a sus *puestas en voz*. Partimos de una premisa fundamental, y es que muchos de los Manifiestos no son meras declaraciones de principios sino resultados de una praxis performática. Un claro ejemplo es cómo a partir del estreno en 1914 de *Piedigrotta*, de Francesco Cangiullo, en Roma, y de *Zang Tumb Tumb* de F.T. Marinetti en Londres surge la redacción de *La Declamación dinámica y sinóptica* (Milán, 1916):

Esa declamación tradicionalista, incluso cuando está sostenida por maravillosos órganos vocales y por los temperamentos más fuertes, se reduce siempre a una inevitable monotonía de altos y bajos, a un ir y venir de gestos que inundan reiteradamente de aburrimiento la mugrienta imbecilidad de los públicos de conferencia.⁴

Si bien la diatriba contra los declamadores de poesía tradicional y su “venerable” público es ilustrativa de la confrontación estética, ese texto importa hoy mucho más por la detallada descriptiva de su operativa multimedial. En once puntos se exponen al detalle los usos de la voz, movimientos, escenografía, vestuario, así como el alcance paródico de los “instrumentos onomatopéyicos” inventados por los propios futuristas. La puesta en escena multimedial –en la que intervienen pintores, poetas, músicos, actores–, con énfasis en lo sonoro, es objetivo primordial de estas primeras *performances* del siglo XX.⁵

Así se presentan los instrumentos: la *tofa*, una caracola enorme “cuya melopea tragicómica turquesa-oscura” es “una sátira feroz de la mitología y de todas sus sirenas, tritones y conchas marinas”. El *putipú*, cuyo ruido es naranja, vibra si se lo frota con la

mano mojada y apunta a la “violenta ironía con que una raza sana y joven corrige y combate todos los venenos nostálgicos del Claro de Luna”. El *scetavaiasse* (rumor rosa y verde) tiene por arco una sirena de madera cubierta de cascabeles, siendo “la parodia del violín como expresión de la vida interna, y de la angustia sentimental. Ridiculiza el virtuosismo musical, Paganini, Kubelik, los ángeles tocadores de viola de Benozzo, la música clásica, las salas de los conservatorios, cargadas de tedio y de una negrura deprimente”. El *triccabbalacche* (ruido rojo), una lira que tiene por cuerdas unas varillas terminadas en martillos que suenan a platillos, es la “sátira de los cortejos sacerdotales grecorromanos y de los citaristas que adornan la arquitectura tradicionalista” (Sarmiento, 1991: 107-108).

En rigor fueron los poetas alemanes quienes primero se aventuraron a utilizar la voz como instrumento de un tipo de poema asemántico denominado “fonético”. Paul Scheebart con “Sin título” (1897) y Christian Morgenstern con *Canto nocturno a los peces* y *El gran Lalula* (1905) fueron los pioneros.

Pero el espacio que sistematizó la producción y ejecución de poemas fonéticos fue el *Cabaret Voltaire* de Zurich, en 1916. Allí se dieron a conocer los *encantatorios* poemas sonoros de Hugo Ball, con la participación de Emmy Hennings, señalando la crisis de la comunicabilidad de los significados de la poesía verbal.⁶ Un documento de primer orden sobre lo que ocurría en aquel preciso momento, con reflexiones muy precisas sobre lo que aquí he denominado *la puesta en voz* de la poesía, se encuentra en el *Diario* de H. Ball. El 18 de julio de 1916 (el *Cabaret* había abierto sus puertas en mayo), Ball considera que la innovación plástica que Dadá está realizando *on stage* es a la vez un “redescubrimiento” del valor mágico de la palabra:

Hemos forzado la plasticidad de la palabra a un punto que difícilmente pueda ser igualado. Hemos logrado esto a costa de la oración construida racional y lógicamente. Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que han ayudado a redescubrir el concepto evangélico de palabra (*logos*) como una mágica y compleja imagen (Ball, 1974).

Si bien la “poesía sin palabras” (*Lautgedichte*) de Ball partía de una base signica de corte materialista, contenía a la vez una cierta filosofía mística:

[...] en estos poemas fonéticos, renunciamos al lenguaje que el periodismo ha corrompido y del cual ha abusado. Debemos regresar a la más profunda alquimia de la palabra, incluso abandonar la palabra para mantener la poesía como su último y más sagrado refugio (Ball, 1974: 53).

En este *Diario* de Ball he encontrado uno de los más preci(o)sos argumentos del valor que *la puesta en voz* implica para explicitar la “integralidad” de la poesía que este trabajo postula:

No hay otro lugar en el cual se detecte mejor la debilidad de un poema como en una lectura pública. Una cosa es cierta: el arte triunfa solo mientras alcance vida y riqueza en sí mismo. Para mí, el recitar en voz alta se ha vuelto la piedra de toque de la calidad de un poema, y he aprendido (desde el escenario) que en lo que respecta a la literatura de hoy todo se maneja

como un problema de escritorio, para una especie de pasivos coleccionistas de palabras, en lugar de para el oído del ser humano viviente (Ball, 1974: 54).

Puede concluirse que para Ball el texto escrito es solo una configuración de signos que requiere de la vitalidad vocal del poema y su ejecución para completar de manera íntegra su cualidad estética.

Según Michel Certeau –para quien la heteroglosia vanguardista pone en juego una inquietante permeabilidad de energías entre textualidad y corporalidad–:

[...] la voz se mueve, en efecto, en un espacio entre el cuerpo y el lenguaje, pero solo en el instante de pasaje del uno al otro [...] el cuerpo, que es un engrosamiento y una ofuscación de fonemas, no es aún allí la muerte del lenguaje. La articulación de significantes que es agitada y borrosa aun permanece como modulación vocal, casi perdida pero no absorbida en los temblores del cuerpo; es un extraño intervalo en el que la voz emite un discurso carente de “verdades”, y donde la proximidad es una presencia sin posesión (De Certeau, 1988: 230).

La puesta en voz: aproximaciones teóricas

Lo que he denominado *puesta en voz de un poema* no es el mero reflejo oral de una dimensión escritural previa. En *la puesta en voz*, sea cual sea el soporte que el poema haya adoptado antes, éste asume su materialidad fónica en un primer plano. Quien se presenta ante la audiencia ha elaborado ese texto para que suene, y no porque la persona física del poeta esté allí circunstancialmente. En esa instancia el poema recupera algo que le es propio a su naturaleza: el ser un objeto de lenguaje compuesto para la voz de quien dice y para el oído de quien escucha, además de para la vista y oído interno del lector. En tal sentido, la “lectura” en voz alta no es un mero trámite ni un traslado de lo que reside en la página. En *la puesta en voz* no se apunta a la “motivación” del escucha para que luego se convierta en el “lector”, sino que ya está en juego la significación integral del poema, con sus cualidades rítmicas, tonos, pausas e intensidades dirigidas al corazón mismo de la recepción que es la presencia activa del espectador con todos sus sentidos. Roger Chartier denomina “lectores-oralizadores” a los asistentes de una *performance* de poesía, pues no consumen pasivamente el discurso, sino que ya con su presencia interactúan en el evento de “actualización” textual (Chartier, 1992).

Para decirlo en un juego de palabras: la lectura poética sin elaboración de su *puesta en voz* es algo que suele ocurrirle a los poemas, pero los poemas solo “ocurren” cuando su *puesta en voz* ha sido formalmente elaborada. Cuando la *puesta en voz* se da en vivo, el discurso inevitablemente interactúa y está mediado por múltiples elementos paralingüísticos (espacio, luz, gestualidad, canales de audición, otros aspectos tecnológicos), y entonces el poeta puede elaborar o no tales variables, jamás ignorar su existencia como si no fueran parte de la significación. Si se trata de una *puesta en voz* por vía indirecta, como una grabación, la voz podrá servirse de los recursos que le son propios a nivel expresivo, así como de efectos que la tecnología proporciona, atinentes al registro del plano sonoro. En tal sentido su trabajo ya no es únicamente personal; tendrá que compartir ciertas elecciones de producción con el técnico de sonido, sin ir más lejos, involucrándose en aspectos que si

bien exceden su campo de conocimiento serán determinantes para el resultado final de la emisión.

La *puesta oral* es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irrepetible en un espacio-tiempo, en el que la palabra adquiere el valor de “acontecimiento”, en intercambio con una audiencia que interactúa con su presencia. En tal situación el receptor parte de una expectativa no dominable; hay algo de impredecible, y por tanto hay una cierta entrega o resistencia, que resulta siempre desafiante.

La *puesta en voz* es un “suceso” y no un fenómeno solo mental (como la lectura personalizada), pues implica una mediación corporal y una intensidad de intercambio energético entre intérprete y audiencia. De allí ese factor ritualizante que pone a prueba de manera insoslayable, midiendo el alcance poético de la palabra en la propia voz del poeta.

El reflejo volátil que llamamos “voz” materializa a nivel estético una serie de elementos que determinan en este instante el hecho poético en sí.

Al respecto, Régis Durand concibe “la volatilidad de la voz como un concepto cultural y psicoanalítico, posicionado entre realidad y representación, funcionando en un soporte metafórico de puro tiempo y de producción física” (Durand, 1977). Por tanto, la voz –esas ondas sonoras producidas en la laringe por la salida del aire que pone a vibrar las cuerdas vocales– entra en juego. Al tono –determinado por la longitud y masa de las cuerdas vocales– y a la resonancia –en pecho, garganta y cavidad bucal– habrá que sumarles la articulación, la dicción, la entonación, la acentuación particular del hablante, todas actuantes en la emisión de alcance estético. Conforme a esto, Roland Barthes introdujo en “las teorías de la voz” el concepto de granularidad. Concibió los efectos paralingüísticos de la modificación vocal:

[...] como un entrelazado de timbre y lenguaje cuyo propósito no es la claridad de los mensajes sino la fruición gozosa de incidentes pulsionales, de lenguaje contorneado de carnalidad, un texto en el que se puede oír la granulación de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, una completa estereofonía carnal: la articulación del cuerpo, de la lengua, no del significado del lenguaje (Barthes, 1975).

Si para De Certeau “la voz es un signo del cuerpo que viene y habla”, según Steve McCaffery “la voz es una polis de boca, labios, dientes, lengua, amígdalas, úvula, aliento, ritmo, timbre y sonido”, y agrega:

[la voz] es menos un componente que una producción de un ensamblaje materioneumático en el cual intervienen hueso, cartílago, líquido, y tejido. Poseedora de tal complejidad que aún una única voz resuena como una simultaneidad de eventos corporales y acústicos: [la voz] es una consecuencia de la energía y fuerza respiratoria huyendo a través de las cavidades fijas y las tensiones ajustables (McCaffery, 1998).

Volviendo a la *puesta en voz*, Mike Weaver describe el *modus operandi* de las poéticas de la voz como “la figura (sonido) que surge del suelo (silencio) produciendo una configuración de tiempo lleno contra tiempo vacío” (Weaver, 1996).

En coincidencia con H. Ball, el teórico E. Buenaventura afirma que “por poético que

sea un texto escrito, la verdadera dimensión de su función poética se produce en el proceso de la puesta en escena y en su relación con el público” (Buenaventura, 1991). Para señalar la pérdida del valor artístico de la palabra en vivo en la civilización occidental, Buenaventura remite a las reflexiones de A. Artaud en torno al teatro balinés:

El lenguaje verbal como lo concebimos en Europa no es más que la terminación de un proceso, como el cadáver es la terminación de una vida, y hay que librarse de esta convención cadavérica del lenguaje [...] a causa de su carácter determinado, fijado de una vez por todas [las palabras] detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo [...] todo lo que tiene que ver con la enunciación particular de una palabra, con la vibración que puede tener en el espacio, se les escapa (Buenaventura, 1991: 26).

¿Por qué el poeta es privilegiado en cuanto a una posible puesta oral de su texto? Porque es el que conoce más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje. ¿Por qué el poeta puede ser el peor intérprete de su propio texto? Porque ha olvidado o ha cercenado una parte raigal de la naturaleza del poema, habiendo enajenado esa faceta de su arte que es *la puesta en voz*, por motivos que no deben juzgarse pero sí señalarse como carencia. La vasta tradición oral de la poesía (el aeda, el rapsoda, el trovador, el poeta-juglar, el performer), si bien nunca ha desaparecido, parece muchas veces divorciada de la labor del “poeta moderno”, malentendido éste como aquel que solo “escribe” su obra desde y para el homotipograficus. Dicha actitud –determinada por el aspecto tecnológico de la escritura y de impresión– debe ser permeabilizada, desfosilizada, desenajenada si el poeta pretende reintegrar el arte de la puesta en voz a su creación verbal. De no ser consciente de este aspecto, el poeta solo estará realizando una lectura mimética del texto. Lo que es válido, salvo cuando se confunde ese mero testimonio con una forma representacional del valor artístico del poema. Ser consciente, aquí, sería activar una *poiesis* no modelada por las prácticas habituales de la escritura, en tanto intocable inscripción final; un desplazamiento de la “poesía-epitafio”, podríamos decir, siguiendo la metáfora de la “convención cadavérica del lenguaje” de Artaud.

En esta línea de pensamiento poético el texto escrito es un punto de partida pero no un punto de llegada del poema. Lo escrito es una guía o una referencia matriz que aspira a una “forma sonora”. Su modulación conjuga de manera compleja la voz como instrumento y el discurso escrito como intención, como espacialidad visual, pero no como inscripción de una “verdad intocable” sino como cosa moldeable en su materialidad vocal.

Por último, como se verá, la *puesta en voz* tal y como la concibo tiene múltiples vías que atañen a la composición poética en sí, a la concepción de la poesía que cada poeta construye o le es dada, y por tanto no siempre ni necesariamente es atinente a la comunicabilidad externa del texto. La “voz” también es un fenómeno de oído y diálogo interno, tal como deja establecido J. Lacan (según epígrafe) al darle vida propia a la voz del lenguaje que habla desde el interior de la escritura.

La *puesta en voz* entre poetas uruguayos

Encontré un aspecto particular sobre este punto en “Autobiografía lírica” de Juana de Ibarbourou, una conferencia de 1956. La poeta expone allí cómo el proceso de creación le

acontece en un plano de voces internas:

Es mi costumbre la producción poética oral. Sale, solo, el primer verso. Y como me contara Jinarajadasa, que es tierna costumbre del pueblo indio [...] voy redondeando el poema de la misma manera, en un repetir sin descanso hasta que está entero, acabado ya. Después es el repetirlo para mí misma, para la perfecta grabación íntima. Generalmente no lo paso al papel sino cuando llega una oportunidad. [...] El poema realizado así no es un conjunto más de versos afortunados o sin belleza, sino algo como nuestro propio aliento, nuestro propio sueño, nuestra buena hambre, resultantes funcionales perfectos; y es también un florecimiento del cerebro organizado por Dios para la transmisión poética de su acento y emoción universales. Por el artista habla la divinidad. [...] Hay algo de médium, único, de dictado de lo desconocido, en la creación artística [...] Entonces creo que el poeta es sólo el misterioso aparato receptor de una voz que llega hasta él (Ibarbourou, 1956).⁷

Según interpreto, el poema se va gestando en el plano de una sonoridad interna, y como mediación de una voz que ella –como los aedas griegos y los rapsodas de India– considera no del todo propia. Recién después de que la memoria ha fijado el texto exclusivamente sonoro la poeta lo transcribe. Podría decirse que *la puesta en voz* es previa e interna y atañe a la composición misma del poema. A la vez, el poema es la organización sonora de una voz que trasciende al sujeto y lo pone en contacto con la divinidad.

Otro desafío bien distinto implica reabrir el proceso de producción textual que la escritura ha dado por terminado. Allí la creación se reactiva y puede variar lo ya escrito. Los elementos que la puesta en voz revisa a fondo atañen al sistema fónico en todas sus dimensiones: ritmo (timbre, metro, rimas, acentos), homofonías y homologías, más la tonalidad que la voz del poema reclama para su reenvío oral. Es que “el poema vive a medida que se le está leyendo o se le escucha”, como afirma el poeta uruguayo Fernando Pereda (1899-1992) en la introducción a un Long Play (1967) que fue, durante años, su único material editado. Según dice la *plquette* que acompaña al disco, el poeta trabajó varios meses hasta encontrar la “forma de decir” esos textos, tal y como a él le “sonaban” internamente. En la contraportada, Pereda agrega:

Como el poema es inseparable de su música lo conocemos más al escucharlo también de “viva voz”. Si rehúye esta prueba se hace sospechoso y suele descubrirse una falta de vitalidad llevada hasta el sacrificio de la magia, sin la cual el poema no existe (Pereda, 1967).⁸

He allí elementos ya vistos (la magia, la vida del poema en la voz), pero me interesa señalar cómo en la concepción de Pereda habría una “forma de decir” que responde a lo que cada poema contiene como “virtualidad” sonora a alcanzar. En tal sentido, el texto escrito no tiene la última palabra sino que es una de sus facetas transicionales. Por lo mismo, el trabajo poético consistiría menos en la escritura y mucho más en una incesante búsqueda de una *puesta en voz* que diera finalmente con el tesoro sonoro que el poema porta en sí.

Un tercer ejemplo es el de un texto que, al ser preparado para su *puesta en voz*, fue reinterpretado en su naturaleza fónica. Es el caso de la poeta Amanda Berenguer (1921-2010) en la grabación del disco *Dicciones*.

Ella describe así la instancia:

El poema ya estaba escrito y me eché sobre él a decirlo, distorsionarlo, gritarlo, no sé, a inventarlo de nuevo en la voz (...) La experiencia es directa, improvisada, y no puedo repetirla. Es recrear el poema, ya escrito, en la voz. Si quisiera volver a hacerlo sería diferente. Ninguna versión es igual a otra (Berenguer, 1973).

Sin embargo, Berenguer se propuso cierta sistematización del evento: “utilizaría algunas vocales de modo grave como la a o la o, y otras agudas así la í o la u, y usaría la estructura silábica para graduar el poderoso significado de las palabras”. El resultado fue una especie de trance en el que, según dice “entraba por una punta del poema y salía por la otra en un estado parecido a una entrega total”⁹ Allí la *puesta en voz* –para ser reproducida en disco– provocó la reapertura a enunciaciones fónicas que no aparecían en el texto escrito y que no hubieran surgido en una lectura convencional.

Por último solo citaré una apreciación de E. Foffani en torno a la cualidad performática en Marosa di Giorgio (1932-2004), que abre otra vía para comprender el grado sustantivo en que la *puesta en voz* demarca lo poético:

Su dicción atraviesa múltiples entonaciones y hace de la voz no sólo el lugar del habla sino también el sitio incandescente donde cada palabra, cada sílaba, cada suspiro crean una lengua distinta. Distinta y distintiva, la voz de Marosa tiene la rara virtud de no dejar huellas de la escritura: cada poema parece ser dicho por vez primera, como si el tono borrara la dimensión de la letra (Foffani, 2004).¹⁰



Cd *Diadema* que acompañó la edición de *La flor de lis* (Cuenco de Plata, 2003).

La puesta en voz de la “sacerdotisa” marosiana ritualiza el acto creativo en sí, adoptando el tono cosmogónico que su obra contiene, encantando al receptor que, posiblemente, ya nunca vuelva a ser un mero “lector” de su escritura, sino un incesante “escucha” de esa voz que habla como desde otro mundo.

Coda

Ante la notoria marginación del género poético del mercado editorial, el presente de la poesía se halla en un cruce de reencuentro con su más antiguo origen, radicado en la emisión oral del texto ante una audiencia, sea ésta hoy presencial o mediática. Los poetas actuales se encuentran ante la paradójica situación de que mediante las últimas tecnologías están desafiados a replantearse su arte escritural desde la antigua *puesta en voz* multimedial, o se ven impelidos aacompañarse al avance de la transtextualidad cibernética. Es un hecho que la poesía del siglo XXI trabajará cada vez más con los medios a disposición, fusionando la palabra con lenguajes múltiples. La puesta a punto de paradigmas teóricos que a la vez incentiven un nuevo instrumental metodológico para el abordaje crítico e historiográfico es, como se ha visto, no solo un reclamo del presente sino una deuda ya histórica para con el género poético que, desde su más antiguo origen así como desde sus márgenes no canónicos, siempre ha desafiado los estrechos límites impuestos por la *littera*.

Notas

* Versiones anteriores de este texto fueron publicadas en Internet como “conferencias” en: *Festival Poesía en Voz Alta*, UNAM, Casa del Lago, México, 2007; *XIX Festival Internacional de Poesía de Medellín*, Colombia, 2009. Esta es la versión corregida de lo expuesto en conferencia plenaria en el *VI Congreso Nacional y V Internacional de APLU*, Montevideo, 2010. El autor advierte que se trata de una investigación en curso.

² “El vocablo ‘literatura’ proviene de ‘letra’ (*littera*, una letra del alfabeto; del griego *gramma*, un signo escrito que significa un sonido). En su sentido primigenio designa la escritura alfabética y la distingue tanto de la voz (*phoné, vox*, grito, llamado) como de las formas de escritura no alfabética”. Mignolo, W. (1996): “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en Sosnowski, Saúl (comp.) (1986): *Lectura crítica de la literatura americana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

³ El subrayado corresponde al autor del artículo.

⁴ Marinetti, F.T. “La declamazione dinámica e sinottica”, pliego [Milán, 1916], en Sarmiento, J.A. (1991): *La poesía Fonética*. Madrid: Libertarias.

⁵ En Youtube pueden verse, entre otros, los videos: Fragmento “Bombardeo” de Zangtumbtumb/porMarinetti: <http://www.youtube.com/watch?v=2pt2xvCP7cg&feature=related>

El poema “Piedigrotta” del futurista Francesco Cangiullo, en versión de Luciano Chessa, en el Italian Cultural Institute de San Francisco, en el marco de “The Fortunato Depero opening night”:

<http://www.youtube.com/watch?v=p-HGNAgilaQ>.

⁶ Fragmentos del poema “Karawane” de H. Ball, en una versión de su performance de 1916, puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=m7QspFFDdmU>

La voz de Hugo Ball leyendo “Karawane”, en una animación de video actual puede

verse en:

<http://www.youtube.com/watch?v=tDgvA8OcNSI&NR=1>

⁷ “Autobiografía lírica” (conferencia de 1956) de Juana de Ibarbourou, cuyo texto agradezco al envío vía correo electrónico del investigador Andrés Echeverría.

⁸ Pereda, Fernando: “Entrada a la poesía / En la voz del autor”, Grabado en S.O.D.R.E., Ed. por AS, Montevideo, 1967.

⁹ Berenguer, A. (1973): *Dicciones*. Montevideo: Ayuí. La introducción del disco, así como un par de sus “dicciones”, pueden escucharse en: <http://audiomaquina.blogspot.com/2010/08/luis-bravo-y-amanda-berenguer.html>

¹⁰ Foffani, E.: “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, en *La Nación*, Buenos Aires, 21/11/04.

Bibliografía

BALL, H. (1974): *Flight out of Time: a Dada diary*. N.Y.: Viking Press. (Traducción: Luis Bravo).

BARTHES, R. (1975): *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang.

BERNSTEIN, Charles (Comp.) (1998): *Close Listening, Poetry and the performed Word*. New York: Oxford University Press. (Traducción: Luis Bravo).

BRAND, A (1997): “Se os Ñanderu consiguieren falar novamente con Deus...”, en Sidekum, A. (org.) *História do imaginario religioso indígena*. São Leopoldo: UNISINOS.

BUENAVENTURA, E. (1991): “Texto visual, texto sonoro”, en *Revista Graffiti*. Montevideo: N° 10, Julio 1991.

CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

CORTAZZO, U. (2001): *Indios y latinos /Utopías, ideologías, literaturas*. Montevideo: Vintén editor.

De CERTEAU, Michel (1988): *The Writing of history*. New York: Columbia University Press.

DURAND, R. (1977): “The disposition of the voice”, en *Performance in Postmodern Culture*, ed. M. Benamou & Ch. Caramello. Madison: Coda Press. (Traducción: Luis Bravo).

FOFFANI, E. (2004): “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, en *La Nación*. Buenos Aires, 21/11/04.

GARIBAY, K, A.M (1953): *Historia de la Literatura Náhuatl*. Vol. I. México: Porrúa.

GUERRERO, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*. México: F.C.E.

LIENHARD, Martin (1995): “La percepción de las prácticas textuales amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”, en Pizarro, Ana: (comp.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volumen III. São Paulo: Unicamp.

LORD, Albert B. (1960): *The Singer of Tales*. Cambridge: Mass., Harvard University Press.

McCAFFERY, S. (1998): “Voice in extremis”, en *Close Listening/Poetry and the performed word*, Edited by Charles Bernstein. New York: Oxford University Press. (Traducción: L. Haiek y Luis Bravo).

McLUHAN, Marshall (1962): *La galaxia Gutenberg* (Génesis del “Homo

typographicus”). Barcelona: Planeta-Agostini.

MIGNOLO, W. (1996): “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho [1986].

RAMA, Ángel (1989): *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Á. Rama [1982].

RENAULT, Mary (1990): *The praise singer*. England: Penguin Books.

RUFINELLI, Jorge (1990): “Renovar la poesía”, en Berenguer, Amanda: *El monstruo incesante / expedición de caza*. Montevideo: Arca.

SARMIENTO, J.A. (1991): *La poesía Fonética*. Madrid: Libertarias.

WEAVER, M. (1966): “Concrete Poetry”, en *Lugano Review*, N° 5/6.

ZÁRATE, Armando (1976): *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor.

Misales, de Marosa di Giorgio: un erotismo en la penumbra de los orígenes

Alejandra Torres

Ingresar al mundo de Marosa di Giorgio puede ser una experiencia fascinante, algo semejante a un retorno al jardín primero, y cada uno de los elementos que lo constituyen parece estar anclado en un tiempo circular, donde todo vuelve a comenzar por primera vez. No obstante, al igual que en las imágenes del cuadro de Cranach que muestran las tapas de la primera edición de los *Misales*, algo oscuro, indescifrable, se esconde entre las frondas. A esa zona de oscuridad expuesta me propuse acceder en este trabajo para observar algunas de las características en torno a las cuales se construyen o problematizan ciertas nociones de género que organizan los relatos.

En relación con lo anterior, y tomando como punto de partida el trabajo de Terence McKenna *El manjar de los dioses*, el ingreso a este mundo tal vez sea parangonable a la experiencia de algunos chamanes cuando se adentran

[...] en un mundo oculto a aquellos que moran en la realidad ordinaria. En esta dimensión distinta se ocultan poderes tanto protectores como malévolos. Sus reglas no son las de nuestro mundo; se asemejan más a las reglas que operan en el mito y en el sueño (McKenna, 1993: 36).

Si nos detenemos en el título, es preciso reparar en que *Misales* lleva implícita la idea de ritual, celebración, ofrenda y sacrificio y, por lo tanto, un sentido de entrega y sometimiento. Ya desde el principal paratexto se refleja la ambigüedad que, a mi criterio, va a atravesar toda la obra, donde permanentemente se tienden puentes entre lo elevado y lo “abyecto”, para llamarlo de alguna manera.

Alejandra Torres

Profesora de Literatura e Idioma Español egresada del Instituto de Profesores “Artigas”, maestranda en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR), su tesis se titula *Mercado y modelos de lectura en la sociedad montevideana de los sesentas* (tutor de tesis: Pablo Rocca).

Actualmente se desempeña como docente de Educación Media y dicta el curso de *Estilística y Análisis de Textos* en el Instituto de Profesores “Artigas” de la especialidad de Idioma Español.