

¿Cómo se pone en voz un poema?

Por Ana Porrúa

Escuchar la voz es un modo de escuchar la cultura, las tradiciones y es, entonces, una instancia crítica, un modo de leer/ decir el texto propio o ajeno. Sobre estas cosas escribe Ana Porrúa en *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Entropía, 2011) del que presentamos un fragmento.

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 Taborda, Ricardo Guiamet y Rogelio Changuía (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, Lavarden 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 esto 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 preformativo de la puesta en voz, ese del que habla Mladen Dólar en *Una voz y nada más* en relación a las voces de la liturgia o la política. 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, tal como se verá. 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 de “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*, una película en la que estarán Daniel García Helder, Martín Prieto y Oscar Taborda, recuperando antiguas puestas en voz y proponiendo algunas absolutamente nuevas. Desde allí, aunque el soporte supone varias modificaciones (sobre todo la pérdida de la cuota de improvisación propia de las presentaciones en vivo)

puede recuperarse este modo espectacular de la poesía que practicó “Habla la vaca” y fue, sigue siendo, altamente revulsivo.

El repertorio de Poesía espectacular (que se puede ver completo [acá](#)) pone un pie fuerte en lo clásico en sentido amplio: el barroco del Siglo de oro 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 como 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 porteño. 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 Taborda, también están despojados, remeras lisas de algodón (celeste, negra, verde oscuro) afuera 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 Taborda, caminan diciendo un poema narrativo. Lo más importante sigue siendo la voz.

Escenas de lectura

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 hacia 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; “Les sanglots longs”, o mejor dicho, su primera estrofa: “Les sanglots longs/ des violons/ de l’automne/ blessent mon coeur/ d’une langueur/ monotone”. 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 frasean bien. ¿Por qué elegir a Verlaine para esta breve escena de lectura? ¿A qué podría atribuirse esta puerilidad imitativa?

“Les sanglots...” 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 collage de poemas de Trilce 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 saturnales (1846) y sería luego muy difundido como canción popular en los 40. ¿Darío enseña el Verlaine más difundido? ¿El Verlaine más fácil, aquél en el que el simbolismo se plantea incipientemente, casi atado al romanticismo? ¿Darío enseña al 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.

Repito, 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 vernáculas asumen un modo de producción (de la voz) pos Verlaine, abren la cuestión sonora, generan una escucha menos pautada, 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.

Reescribir la tradición

“Blasón” de Rubén Darío 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, “Alfan 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 intersectarán otros poemas; del primero, sobre todo, palabras sueltas “Alfan alfiles” “a las junturas” “a los testuces” “a piel”, o versos aislados e incluso con cortes internos: “fallidas callandas cruzadas”, “Al rebufar [el socaire] de cada carabela”. 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 exacerba una idea previa. ¿Esto quiere decir que leen Trilce desde la idea tradicional de ruptura vanguardista? No, y esa es la novedad: la tradición ingresa a partir de tres solos que escenifican el Trilce más narrativo –aquél 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 Taborda dirá parte del poema XXVIII: “He almorzado solo ahora, y no he tenido/ madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,/ ni padre que, en el fecundo ofertorio/ de los choclos, 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 estos 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”. 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.

Lo que se escucha en Poesía espectacular es “una relación crítica y activa con las obras” (Peter Szendy, Escucha. Una historia del oído melómano) 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 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, en su Breve historia de la literatura argentina, 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 heptasílabo como “la razón que guía el poema”. 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, hecho a partir del heptasílabo, 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”.

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 presupuestos que se activan en sus usos contemporáneos: una escucha “bífida”, esa que describe Peter Szendy. La puesta en voz, en este caso, deja escuchar la lectura de Taborda, Prieto y García Helder, y a la vez activa nuestra propia escucha imaginaria de los poemas de Rubén Darío o Vallejo. Sin exagerar, la brecha que abre Poesía espectacular es la apuesta por una nueva escucha del género y de sus tradiciones que, sin embargo, no supone la eliminación de aquello que está inscripto en la lengua del poema. Entrar críticamente por la puesta en voz supone recuperar la vocalidad (Paul Zumthor), los usos históricos de la voz, como un espacio de escuchas (y entonces, de lecturas críticas) superpuestas.

Ana Porrúa (1962) es docente e investigadora de CONICET. Ha publicado tres antologías de poesía *Traficando palabras* (Buenos Aires, El Quirquincho, 1989) *Alicia en el país de las pesadillas* y *otros poemas* (Buenos Aires, El Quirquincho, 1992), y *Animaciones suspendidas*, una compilación de los poemas de Arturo Carrera (Venezuela, El otro el mismo, 2006). Es autora también de *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2001) y de *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Entropía, 2011). Es editora de BazarAmericano.