

ARTÍCULO

LA VOZ TRIUNFANTE

Enzo Minarelli

Videopoeta, poeta sonoro

Inicio

Calidad y virtud de la voz ejecutante

La voz ejecutante es la suma de muchas voces: es una voz auténtica, arquetípica, shamánica que proviene de lo profundo del cuerpo; voz metafísica, ontológica, una voz siempre dialéctica, una voz crítica en su entidad social, electrónica en su intermedialidad, natural y artificial; soplo bucal regenerante y deformante, voz lisiada, flujo fonético como palabra divina que no opone reacción; voz regia, voz superior, en su unidad, voz del vitalista, quizás utópica.

En la experiencia denominada polipoesía,¹ poesía sonora,² la voz establece su inequívoca y absoluta supremacía sobre la escritura, aspecto en discusión, debido a si se hace uso o no del apoyo tecnológico. La voz es el centro de la operatividad, es el perno en torno al cual todo gira, y todo encuentra su razón de ser. La voz es el órgano prominente de la comunicación, el más eficaz que el espíritu posee. El uso de la voz es ya de por sí es un acto, un gesto de arte, una actividad artística.

Las variaciones de la voz no son el efecto de la intensidad de la emoción. Cuenta la voz justa. Así crece el poder que las palabras emiten, palabras cargadas de energía. La respiración es la parte más importante en este proceso, la que otorga el sentido de ritmo. Tener el sentido del ritmo significa controlar a través de la conciencia.

La sustancia rítmica está presente en todas las cosas, también en las que el hombre no percibe. El ritmo es la repetición de lo análogo, pero no de manera servil; vuelve cada día en nuevas formas. No percibimos la verdad o falsedad de las palabras, pero sí la autenticidad o la artificiosidad.

La marca de la voz es independiente del medio utilizado. El primer medio es la boca, abertura intermitente guiada por la fuerza cerebral, por las fuerzas del alma, que permite sacar su nube de humo blanco, intangible, inatrapable, sólo audible. Externalización corporal capaz, a diferencia de la orina y del excremento que aísla y expulsa, de reunir, encantar, sorprender y sobre todo crear. La voz es dúctil, versátil, siempre está lista para responder con una gama de emociones, persistentes, ilimitadas. "En el principio era la palabra (el logos)"³...el sonido es la sustancia originaria de todas las cosas, representa la sustancia primordial del mundo, el único medio de unión entre el cielo y la tierra. El grito es creación, es al mismo tiempo grito de dolor y grito liberador, comprende tanto el llanto como la risa, no acaso los egipcios llamaban a este elemento primario, un grito, una risa del dios Thot.⁴

1 Cfr.E.Minarelli, *Vocalità & poesia*, Reggio Emilia, Elytra, 1995, pp.75-89.

2 Cfr. H.Chopin, *Poesie sonore internationale*, Parigi, J.M.Place,1979.

Sound Poetry a catalogue, a cura di bpNichol e Steve McCaffery, Toronto, Underwhich Editions, 1978.

Text-sound texts, a cura di Richard Kostelanetz, New York, William Morrow, 1980.

Poesia sonora a cura di Philadelpho. Menezes, San Paolo, Educ, 1992.

3 V.Barras-N.Zurbrugg, *Poesies sonores*, Ginevra, Contrechamps, 1993.

Literally speaking, sound poetry & text-sound composition, a cura di Teddy Hultberg, Goteborg, Bo Ejeby Edition, 1993.

S.McCaffery, *Voice in Extremis*, in *Close listening: poetry and the performed word*, a cura di Charles Bernstein, Oxford, Oxford University Press, 1998.

...J.Cowley, *Sound Poetry*, *The Wire*, 207, Londra, 2001.

V.Cuomo, *Del corpo impersonale*, Napoli, Liguori, 2004, pp.59-68.

Así el evangelista Giovanni en aquella obra maestra indicó que es el prólogo a su Evangelio, cfr.

G.Ravasi, *Una parola e fu subito luce*, *Il Sole 24 Ore*, n.212, 6 agosto 2000, p.26.

4 Cfr. M.Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1981.

G.Zosi, *Una teoria del rapporto colore-suono*, <http://www.millennium.xnet.it/autori/zosi.html>

Upanishad, la via della liberazione, Verona, Demetra, 1997.

El poeta sonoro concibe su trabajo solo y en modo exclusivo al final de una elaboración-ejecución-complacencia oral. Él es el productor-confeccionador del mensaje verbal, lo ha proyectado, lo ejecuta en vivo, sólo ahora el receptor (el público) lo puede ver-escuchar. Si todo se realiza dentro de los componentes del espacio y del tiempo; en un contexto que pueda ser un escenario de teatro, una galería, un auditorio, una plaza, y es ahí donde físicamente sucede el evento interpretativo del poema. Poema sonoro que por lo tanto se vive en tiempo real, con una única posibilidad para que el público lo disfrute correctamente.

Se trata de un *unicum*, porque cada presentación en vivo, aunque el poema sea siempre el mismo, posee condiciones (el plano del lugar y estado de ánimo) irrepetibles.⁵

Sin duda, una buena ejecución es fruto de un intercambio entre el público y el ejecutante, es la respuesta a su diálogo, una inter-relación dialogizada. Donde la voz del poeta fluye sobre el rostro de los espectadores, el cuerpo del ejecutante y los sentidos del público adoptan funciones hiperactivas para obtener de común acuerdo el clímax de una recíproca percepción acústico-visual.

La respiración cálida del poeta, respiración que proviene de su interior, de su yo profundo, una respiración espiritual, reviste el mensaje, impresiones que pueden venir absorbidas con la misma intensidad del público, que no las retransmite, obvio, el mensaje en la forma oral, pero en su percepción minuciosa, re-envía vibraciones corporales, señales sonoras de una presencia participada, las ondas magnéticas que sólo la excitación de su ser puede transmitir. El público, lo quiera o no, sufre alteraciones epidérmicas, emotivas; cambia durante el espectáculo. Se modifica por debajo el impulso propulsivo del poeta en escena que, desde el palco, capta este *feedback* sensitivo como un ulterior desafío a superarse, a ser mejor, a exhibir la musculatura de su espíritu.⁶

Desearíamos poder pensar que la voz del poeta cubre el contenido como si fuese una leve capa de rocío transparente, donde todo se puede entrever, una magia psico-visual, un rocío epifánico. Cuando el poema sonoro está en acto, se perfila directo hacia su conclusión orgásmica, al unísono con el público, en su utópica creencia de transubstanciación.

La escritura dependiente

Definir "texto" como el componente escrito del poema es impropio, porque la definición de

"Si recordamos aquí la historia que Sócrates cuenta en el Fedro, dice cómo Theut inventa la escritura y las alabanzas ante el rey de Egipto, como una gran invención que será de enorme valor para la humanidad, ya que consolidaría infinitamente la memoria de la humanidad. Pero el sabio rey de Egipto objeta en cambio: lo que tú encontraste no conducirá a un reforzamiento de la memoria, más bien a un debilitamiento de la misma". Consideraciones que justamente nos lleva a la siguiente conclusión, "la escritura significa, en cada caso, la pérdida de la inmediatez del hablante". H.G. Gadamer, *Persuasività della letteratura*, Ancona, Transeuropa, 1988, p.57.

⁵ Cfr. F.Millán. *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Árdora, 1998, p.23

⁶ Esta profunda convicción que nutrimos hacia el poeta-ejecutante en escena, capaz de observarse durante el grandioso acto, absorbiendo todas las sensaciones que le dirigen desde el público mismo, es verificable también en el teatro Butô, "anular la distancia física desde el público, utilizando para la acción todo el espacio disponible, permite dar y tomar la carga justa para hacer funcionar la extraordinaria máquina. Se verifica un fenómeno explicable de la física: lo que viene mostrado en escena deposita una cantidad de energía que se revierte a la audiencia; si el modo es justo y la medida suficiente, se tendrá un retorno de energía proveniente de la reacción emocional de los espectadores; quien baila suma esta carga a la propia y el proceso puede repetirse, empujando el espectáculo su binario justo", in G.Salerno, *Suoni del corpo, segni del cuore, la danza Butô fra, Oriente e Occidente*, Milano, Costa&Nolan, 1998, p. 144.

texto es pertinente a poetizar lo escrito. Además, este término remite al texto que es visto,⁷ introducido por los cibernautas, aquello que se mira leyendo-viendo-presionando por medio del ratón de una computadora. En poesía sonora, más bien, habrá que recurrir a la definición de guión-partitura, término más propio del ámbito musicológico. Es importante referirnos a un esquema de ejecución, previamente preparado, que el poeta es libre de consultar en escena, si no ha memorizado el poema previamente. Es mejor, en cada caso, esta segunda solución que reúne a todo el público de frente al poeta, sin ninguna interferencia entre ambos que no sea, como ya se dijo, la voz misma. La voz puede unir pero también separar. Como siempre es siempre útil el recurso del uso del atril, detrás del cual el poeta-ejecutante evidentemente se protege, busca un refugio a la reacción desconocida del público, interpretada erróneamente como una contraparte.

Actualmente nosotros buscamos un atril, un absurdo lastre, que debe rechazarse en nombre de una teatralidad *tout court*. El público receptor siempre espera algo fuerte, original, algo que el poeta-ejecutante debe ser capaz de transmitir. La prueba de la necesidad oral del poema sonoro se debe al hecho que si se lee el esquema de la ejecución, no se apreciará completamente el poema sonoro que el poeta pretende ejecutar, sino el texto, que se lee exactamente, lo que es considerado como poesía lineal. No se necesita de un poeta, un actor es más que suficiente para leer el texto escrito, interpretando el significado a través de la tonalidad sugerida del contenido. El escucha puede seguir la lectura como un apasionado de la ópera consulta el libreto. Por lo tanto, nunca hay que hacer pasar una lectura de poesía por una poesía sonora, no debe confundirse la una con la otra.

William Blake estaba acostumbrado a escribir a mano sus poemas,⁸ más por razones ideológicas que técnicas, así los poetas sonoros, no obstante son prótesis hacia la sonoridad, cancelan a la escritura, trazan señales en un estilo personal genuino que solamente el poeta mismo está en condiciones de descifrar. A veces nos encontramos con una quirografía de huella ortofónica, es decir donde la marca visual, ejecutada en función sonora, indica cómo impostar el ritmo, la tonalidad, las alturas del sonido mismo; señala fielmente el trazado de la voz. No se trata de notas musicales, porque las líneas del pentagrama están ausentes, como de una interesante relación entre signo escrito y signo sonoro introducido por primera vez a inicios del siglo lo mismo por los futuristas italianos que por Raoul Hausmann.⁹

Desgraciadamente el poeta sonoro que rechaza de memorizar su propia creación, continuará arrastrándose detrás de la escena, obligado a mirar de reojo un escrito en caso de que se presentaran imprevistos olvidos, pero la relación con la escritura iniciada durante la proyección del poema, permanece restringida a esta fase. De todos modos, vale la pena insistir sobre esta manera anómala de escritura al servicio de la voz, porque esto dio inicio a interesantes estudios visuales, que por un lado tienen en las tablas parolibere futuristas los antecedentes históricos --Podríamos mencionar, por ejemplo, la Poesía pentagramata (1923) de Francesco Cangiullo,¹⁰ en particular el aspecto fonográfico del signo escrito, el grafema en función fonética, la entonación o el ritmo sugeridos del cuerpo del carácter o de la posición misma de la palabra dislocada en la hoja-- y por otro a los verdaderos y propios trabajos de poesía visual, donde la imagen, collage o estampa que sea, se relaciona a la escritura, dando vida a un producto más para ver que para ejecutar.¹¹

7 P.Bootz, Poetic Machinations in New media poetry: poetic innovations and new technologies, Visible Language 30.2, Rhode Island School of Design, 1996, pp.118-137.

8 Cfr. W.Blake, Visioni, trad. G.Ungaretti, a cura di AldoTagliaferri, Milano, Mondadori, 1973.

9 C.Scholz, Anfänge der deutschen lautpoesie, in Neue Zeitschrift für musik, n.5 Scott Musik International Mainz, settembre-ottobre 1998, pp. 12-41.

10 F.Cangiullo. Poesia pentagrammata. Napoli, Gaspere Casella Editore, 1923.

11 Ejemplos de este punto de vista son las cartas visivas de Sylvano Bussotti, revista con vinculo

En el caso de la escritura sonora, se trata siempre de una escritura que pospone el evento, un soporte estratégico-didascálico, una ayuda con la finalidad de una buena ejecución. También puede parecer que dicha ayuda sea provista por medio de la tecnología. Por ejemplo, el esquema puede presentarse a través de una imagen televisiva, o directamente en una pantalla de computadora, en la práctica, el primitivo jorobado viene desprovisto de un moderno y eficiente monitor. Los ojos del poeta se direcciona hacia aquella fuente que se coloca en medio del público, imperceptibles pero ineludibles argumentos de seducción.

La ley del poeta lineal

El poeta sonoro posee un dispositivo ejecutivo, que llamaremos polipoético, a través del cual sabe exactamente como interpretar: cuando acelerar, cuando retrasar, como impostar la voz, cuando entra el efecto acústico, como dialogar con la inserción musical, como desempeñar el ampliamente visual. Es lícito afirmar que todo el aparato poético se adueña del control de la razón. No ha sido necesario ejecutar el poema para comprender qué sucederá porque cada movimiento ya fue previsto.

Esta seguridad no debe quitar el placer cumbre del evento, que es necesario. No hay una experiencia que similar a la presentación en vivo. Ésto no impide todavía que el polipoeta conozca por anticipado, con santo y seña, la evolución del poema porque lo ha trabajado por largo tiempo en su personal *story-board*. Un acercamiento del género puede ser representado visualmente por una línea en movimiento, similar a la trazada por la punta de un sismógrafo en contacto directo con el epicentro de un terremoto: picos bidireccionales, torbellino de intervenciones no sólo fonéticas, sabiamente dosificadas y practicadas. Una estructura similar tienen todos los papeles en regla, relacionados con el panlogismo hegeliano, en estrecha observación cartesiana, "todo esto que es racional es real, todo esto que es real es racional".¹²

de Bologna, el primero con esta tendencia hacia la escritura del poema será válido también para el fundador del movimiento prerafaelita, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), nos enfocamos en particular al cuadro de proserpina (1877), retrato de la esposa de William Morris, Jane Burden, en alto a la derecha, menciona el texto poético bien legible en su dedicatoria. (3 C.Scholz, *der de Anfänge deutschen el lautpoesie, in musik del für de Neue Zeitschrift*, n.5 Scott Musik Maguncia internacional, septiembre-Octubre de 1998, pp. 12-41).

12 F.Bastos, *Crise da razão, desconstrução, tecnologia e falência da estética*, in *Signos plurais*, a cura di Philadelpho Menezes, San Paolo, experimento, 1997, p.120.

13 P. A.Rovatti, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, in *AAVV, Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1997, p.32.

14 La cuestión del leer, no leer y del cómo leer un texto lineal ya estaba puesta en términos ejemplares desde Gadamer "debe existir una cierta diferencia entre el hecho que un texto debe ser recitado y el hecho de que un texto debe ser leído de una hoja; entre el hecho que deba ser recitado y haya estado escrito para eso, o bien que, como puesto siempre más habitual en nuestra cultura, se calcula tener que hacer solo la lectura muda", H.G.Gadamer, *op.cit.*, p.31. Esto bastará, pero queremos reportar una declaración de Giulio Ferroni, que parte de un opuesto, pero llega a las mismas conclusiones que nosotros; a propósito de la lectura pública de poesía, escribe, "pero, no es difícil darse cuenta de la ambigüedad de esta ejecución: el público mismo llega a decodificar los textos propuestos sólo bajo la incitación de su ejemplo global y bajo la pantalla de un juego de equivocaciones y malas interpretaciones; cada texto llega a ser un apéndice verbal al modo de estar del autor (o del actor que se mete a su interpretación), a la emergencia de su imagen; los escuchas-espectadores no reaccionan de acuerdo a la materialidad del texto, pero al emblema retórico que el texto proporciona de sí, a través de la acción del recitador", en *I percorsi della nuova poesia italiana*, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, Napoli, Guida, 1980, p.41.

El texto no llegaría a su destino por la excesiva, redundante presencia del cuerpo; histrionismo o apuro que sea, un acto inútil porque si un poeta dispone ya a la lectura con la agravante que cuanto va a leer no reúne al público, es por consiguiente un golpe del traidor, del embustero porque es evidente la mala intención. El público es siempre, y en cada caso, respetado.

La voz del poeta es verdadera, por consiguiente racional, derivada directamente de los esquemas ejecutivos. Se extiende y se desarrolla sin temor instintivo, va donde el poeta quiere, da en el blanco; el espectador no puede escapar. Retrasa la improvisación, para ser más precisos, "la horrenda casualidad".¹³

En la lectura de una poesía, el texto en sí no tiene ni proporciona alguna indicación para la ejecución oral, confiado a la habilidad del lector o del actor que emprende una lectura connotada, leída paralelamente con el desarrollo del contenido, no subvencionada hacia sagacidades particulares fonográficas presentes en el texto.¹⁴ Gráficamente, se visualiza en una línea regular como el horizonte de una llanura, sin turbulencias fonéticas porque el escucha conoce todo cuanto le espera.

En este sentido, el actor-histrión italiano Carmelo Bene es la excepción que confirma la regla, porque también realiza una lectura, logra imponer al texto el poder unilateral de su experimentación, transformando la poesía en una partitura sonora, alejado de aquel teatro dialogado del que nunca ha ocultado su rechazo.¹⁵

Bernard Heidsieck afirmó que escuchar y ver a un poeta que lee en forma lineal es siempre un acto interesante.¹⁶ Puede resultar estimulante estudiar su relación con el público. Si prevalece el componente narcisista o la componente terrorista porque esta doble debilidad, parece estar muy de moda entre los poetas: imponer al público un suplicio en nombre del propio placer, o al contrario soportar la presencia con miedo.

Resulta contradictorio el interés hacia la lectura de poesía propia por parte de quien inventó, a mitad de los años cincuenta, la poesía de acción,¹⁷ según la cual cada mínimo movimiento producto del poeta en escena, debería ser perfectamente calculado como consecuencia precisa de una decisión tomada a priori, gesto mímico coherente con la estructura del poema mismo y, de una secuencia mímica preestablecida.

Esto se aprecia al observar a los poetas lineales leer ante el público, con los ojos fijos en el texto, persiguiendo las líneas horizontales y girando la cabeza, castigando de ese modo la finalidad del verso, como sucede al público del Foro itálico de Roma en los internacionales de tenis durante un disputado juego. Sus voces, en aquel falsete mal predispuesto, suenan como moneda falsa, desgraciadamente artificial, distante. Nadie nunca ha advertido que quien se prepara a leer una poesía debe estar casi en poder de una brujería predestinada, abandonando inesperadamente la impostación habitual de su pronunciación, para asumir unas

15 La referencia al actor Salentino y trazado si se piensa solo en la histórica celebración del Futurismo Ruso producido por el canal de la Televisión Estatal italiana 2 en 1977, pero en aquel programa muy valioso, no venían mencionados ni Krucenych ni Chlebnikov ni Kamenskij. Para alabar sin duda todas sus ulteriores revisiones a la estructura monológica hechas por tema de poemas de Byron, Shelley, Leopardi, Dante, Campana.

16 Entrevista con Bernard Heidsieck, a cura di Vincent Barras in Baldus año III, n.2, Milano, agosto 1992, pp. 83-89.

17 Cfr. B.Heidsieck, Poésie action poésie sonore 1955-1975, Parigi, Atelier Exposition Annick Le Moine, 1976.

Vale la pena hacer mención de una de sus declaraciones que se reconstruye en aquel periodo, porque el poeta sonoro parisino admite que "escuchando las composiciones de Varèse, Cage, Berio, Nono, Xenakis, Stockhausen entendí qué era la poesía antes de los cincuenta años, así en los años cincuenta cambió mi manera de trabajar e hice de algún modo que el texto saliera de la página". Esta afirmación opinada así a nosotros extravagante casi hasta no creerse que, en ocasión de un festival parisino, a finales de junio de 2000, antes de nuestra investigación, quisimos escucharla de nuevo, así como confirmarla de su propia voz.

modulaciones solemnes orgullosas, injustificadas que no requieren otra vez de la misma situación. Operación mistificante para quien escucha, fractura estridente entre quien lee y quien escucha.

Otro tipo de discurso se escuchan las grabaciones de los poetas en cinta magnética, disco o CD. A menudo habíamos escuchado a Ezra Pound mientras leía sus cantos, habíamos prestado atención a la voz de Ungaretti salir de la radio, al celebre Howl de Allen Ginsberg,¹⁸ por mencionar algunos casos. A parte, la grandeza literaria, estamos indiscutiblemente de frente al autor que tienen de manera muy provechosa asimilada la lección, sobre todo bajo el perfil fonético de escritores pertenecientes a la literatura angloamericana: de Blake, Ungaretti que fue primero traductor, desde los años treinta, por largo tiempo: "él tiene consciencia de que la palabra es difícil, pero, y si él desespera, la rendición fatalmente es más oscura, más atrapada en los significados que, buscando vestirla y cubrirla de luz, la *multiplica*" (La cursiva es mía).¹⁹

De Edgar Allan Poe, primer poeta máldito del siglo XIX, bastaría referirnos a su teoría, elaborada en la Filosofía de la composición (1846), considerando la elección de la palabra nevermore en su obra maestra El cuervo, "hay la duda que una conclusión del género (del estribillo al final de cada estrofa) debe, para tener fuerza, ser sonora y susceptible, con un énfasis prolongado: estas consideraciones me conducen inevitablemente a la O larga, que es la vocal más sonora, en unión con la R, como consonante más eficaz. Fue necesario elegir una palabra que envolviese este sonido y que al mismo tiempo estuviese en armonía máxima con aquella melancolía, preestablecida como tono del poema. En tal búsqueda, habría sido absolutamente imposible olvidar la palabra Nevermore".²⁰

Como no mencionar lo sutilmente mencionado por Walt Whitman: "lo hablado participa ya de la naturaleza de la escritura".²¹ De afirmaciones de este género nace su verso-respiro que anticipa aquella técnica de escritura adoptada por los poetas de la generación *beat* cien años después, sin olvidar la obra de William Carlos Williams, ni la revolución tipográfica y morfosintáctica de e. e. cummings.²² Finalmente, es imposible olvidar el prototipo, el padre de todos los padres, James Joyce que confiando en su famoso dogma, "con el lenguaje puedo hacer esto que quiero", tenía la intención de remarcar, la epifanía y el fluir de la conciencia. Por otra parte, su *Finnegans wake*, leído en voz alta,²³ nos otorga la gran certeza de que la oralidad, como también la vocalidad, eran valores preciosos, indisolubles.

La voz registrada asume valencias tecnológicas, similares a las que catapultamos dentro del cuerpo del escucha, que puede en defensa podría regular el flujo acústico girando la manija del volumen, pero sirve de poco, la voz tecnológica del poeta es incontenible. Es el soplo del viento. Basta exponerse para sentir la brisa. Sale de los baffles bajo forma de vibraciones estimulantes, viene liberada a través de los altoparlantes, bocanada y salto por el aire, mira al pabellón auricular, para descender de ahí al alma. Los defensores de una virginidad hacia

18 Cfr. Ezra Pounds reads, New York, Harper Collins Publishers, 1960. (Due audiocassette).

Allen Ginsberg reads Howl and other poems, Chicago, Shaw Society, 1959. (Disco).

19 E. A.Poe, Procedimento di composizione, in E.A.Poe, Racconti straordinari, racconti grotteschi e seri, Novara, I.G.D.A., 1957, pp. 373-389.

20 W.Blake, op.cit., p.XXI.

21 Régis Durand in A.Portelli, Il testo e la voce, Roma, Manifestolibri, 1992, p.20.

22 Cfr. W.Carlos Williams, Paterson, Milano, Lerici, 1966.

e. e. cummings, ViVa, Nuova York-Londra, Liveright, 1997.

23 J.Joyce, Finnegans wake. Milano, Mondadori, 1975.

la voz del poeta, intonsa en su pureza, sin el pecado de la convivencia con cables, clavijas o *jack*, retienen, erróneamente, que la voz alarga este proceso de transformación de lo natural a lo electrónico, que experimente irreversiblemente condena si no su propia pérdida letal. La voz que sale del micrófono se transforma en señal eléctrica, luego en prueba analógica-digital que deviene en código binario, para ser finalmente leída con aguja, cabeza o rayo láser. Este procedimiento enriquece la voz misma con aquella energía que le devuelve fuerza, autoridad, omnipresencia. Sustrayéndole el micrófono, menos el aura, su razón de ser. Con esta angulación especial terminamos también nosotros a percibir la utilidad y quizás un interés imprevisto para la lectura de un texto poético.

La lectura silenciosa en la mente

La imagen de apertura es aquella del viejo profesor (inspirada en la figura carismática de Mario Praz) retrato de Luchino Visconti en Gruppo di famiglia in un interno (1974), cuando lee extendido sobre la cama, en el silencio de su mente, sus textos predilectos. No se trata de ignorar el indudable valor prosódico de una poesía escrita, ¿con que valor negar la famosa melopea poundiana?

No se intenta desconocer que la lectura en viva voz seguía su propia casuística, advierta la pausa debida al punto o a la coma, (tomar aire para sostener la respiración en la lectura),²⁴ la acentuación sea esa afectiva o insistente, el mismo timbre seleccionado en función de los contenidos, el tiempo de lectura, los ritmos al servicio del significado.

Estaría fuera de lugar olvidar todos los ecos evidentes que un texto literario tiene bajo la oralidad. "la respiración consciente para recuperar toda la fuerza comunicativa de la lengua", axioma del manual de lingüística, pero descendiendo sobre el plano de la comunicación, esto es válido para la declaraciones de amor de un enamorado a su amada, para los discursos que arrebatan a la muchedumbre de Benito Mussolini desde el balcón del Palacio de Venecia, como para una lectura de Gregory Corso en una manifestación contra el armamento nuclear y la liberación gay.

Compartimos la tesis según la cual un texto escrito, producido para la lectura silenciosa en la mente, contiene sin duda referencias para su posible lectura oral, pero no necesariamente debe ser leído en voz alta. No nos parecen convincentes los supuestos teóricos, en cuanto a

24 C.Olson in A.Portelli, op.cit., p.33. Charles Olson, quizás más que sus soldados beat, indudablemente más cerca de la psicología de masas, se pone el asilo de una investigación sobre el lenguaje, poniendo en juego el valor de la respiración y del oído, o bien las diversas entidades del sonido pronunciado y del sonido escuchado, en el interior de un verso proyectivo que sin otro implica un proceso de composición que tiene referencia a la célula lingüística más elemental, la sílaba. Cfr. C.Olson, *Le lontananze*, Milano, Rizzoli, 1967.

25 R.Jakobson. *Saggi di linguistica generale*. Milano, Feltrinelli, 1974, p.203.

26 Cfr. S. Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Parigi, Gallimard, 1935. Su pasaje, la mayor afirmación la ha hecho aun una vez Gadamer, llegando a soluciones paradójicas del tipo, "ninguna voz del mundo puede devolver la idealidad de un texto poético. Cada voz para vía de la propia contingencia y obligada en algún modo a ofenderla". H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986, p.48. De hecho la conclusión a la que llega coincide con la nuestra. Un poeta no es siempre un buen lector de sí mismo, y en caso de que decida leer, dando por resultado la problemática ya expuesta por nosotros, no está dicho que lea según los ritmos fónicos que nuestro oído de lector está utilizando. Porque entona, mide los versos de modo diverso de como nosotros lo habíamos impreso en nuestros oídos a través de una lectura mental. He aquí porqué Gadamer considera el deber de escribir que "la obra literaria tiene más o menos su existencia para el oído interior", H.G. Gadamer, op.cit. p.60. Retorna con prepotencia cuanto ya ha afirmado, cerca de la gratuidad del pasaje escrito-oral, en un texto poético que no ha estado pensado ni concebido para su lectura en voz alta, debida a la casualidad del momento, neutralizada por la fragilidad de la presencia corpórea del poeta mismo, finalmente, también rechazada del referente que ya en mente ni puede tener un propio huella, muy diferente de lo propuesto arbitrariamente del poeta mismo.

aquellas indicaciones son de tal manera generales que cada interprete puede seguir a discreción según la propia sensibilidad.

El mismo Jakobson nos conforta, "el modo en que una realización métrica dada es expresada, depende del declamador, él puede atenerse a un estilo determinado, o bien tender a una prosodia que se aproxima a la prosa o también oscilar libremente entre ambos polos" (la segunda cursiva es mía).²⁵ Dependiendo de aquellos que lean, de su estado emotivo, de aquello que prueba en el momento de la lectura, de su humor.²⁶

No hay relación de causa-efecto entre una poesía lineal y su lectura oral. Sin embargo, hay algo que interfiere en el paso entre lo escrito y lo oral, algo de riesgo. La misma interferencia que el viejo profesor advirtió debido a unos inquilinos muy ruidosos, así como personas indiferentes a las reglas del buen vivir en comunidad.

Percibimos en toda su dimensión esta interferencia cuando una poesía, evidentemente escrita para la página blanca, se encuentra arbitrariamente en su ambiente literario-tipográfico para llegar a la zona donde la oralidad, la vocalidad son mantenidas en una posición considerada por largo plazo, perseguido con tenacidad y firmeza, la fuerza de la determinación, y no un capricho temporal. La comparación más inmediata que nos viene a la mente es aquello entre un ave cantora obligada a exhibiciones de canto dentro de las cuatro paredes metálicas de su jaula y el libre vuelo de moverse por el aire como, donde, cuando quiera. La página escrita es una jaula, una férula de la escritura, una conversación estática del status quo. La voz en la oralidad es la libertad de tomarse el movimiento continuo.

Aún un ejemplo que nos viene a medida para ilustrar de diversas formas la oralidad escrita de la verdadera oralidad. Analizando el *Moby Dick* de Melville, a razón de ello Alessandro Portelli escribe "la letra h hace por sí sola el significado de la palabra of the word, y quizás de of the world, la consonante aspirada es puro aliento, evocación del verbo creador, del aliento que introduce la vida en la arcilla, la memoria implícita de la creación oral del mundo y de la presencia del espíritu".²⁷

Todavía la historia del capitán Ahab es sólida en su escritura narrativa y a ningún lector viene nunca a la mente leerla en voz alta por el simple gusto de sentirse vibrar por dentro la aspiración, que, dicho sea de paso, funciona sólo para un público, cuya lengua base sea de origen anglosajón. Intentamos confrontar esta sugerencia acerca de la consonante aspirada con lo que escribe Pierre Garnier en su *Soffio Manifesto*, registrado en julio de 1963, y del cual nos ocuparemos en detalle más adelante: "llamo a la poesía, el conocimiento de la respiración, ya que es el agotamiento del universo por el universo. Ahí el cuerpo se revienta. *Registro mi respiración*" (La cursiva es mía).²⁸ Toda la diferencia está en el simple, decisivo "registro mi respiración" para indicar como la materialidad de la respiración gravada en una cinta magnética y enviada vía etérea o ejecutada frente a un público, no tiene punto de comparación.

Tomando esta referencia como punto de análisis, la situación llega a ser ahora más paradójica, hasta absurda. El lector controla completamente su lectura, puede detenerla cuando desee, sorber una taza de té, tomar apuntes al margen de la poesía, consultar otro texto, releer una línea, espulgar el diccionario de sinónimos, dicho de otra manera, consciente como es de la aplastada superioridad característica e irrefutable de la vista, él, el lector, se encuentra en posición privilegiada para dirigir la operación de la lectura.

Quien escucha poesía sonora, si está frente a un aparato estereofónico para discos de acetato

27 A.Portelli, *op.cit.*, p.129.

28 P.Garnier, *Un art nouveau: la sonie*, in *Le Lettere* n.31, Parigi, 1963.

Cfr. P.Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Parigi, Gallimard, 1968.

o discos compactos, ve los objetos extraídos del poema que está escuchando. Puede oprimir la tecla pausa, pero obtiene silencio y desaparece de improviso toda la magia que salía de las bocinas. Mejor ahora cerrar los ojos²⁹ (precisamente lo opuesto del caso anterior), para concentrar todo igual en lo escuchado. Nosotros aconsejamos encarecidamente escuchar con audífonos cuando sea posible. A nuestro estimado aficionado de poesía sonora no resta otra cosa que colocar las teclas de volumen y de los tonos, presionar la tecla de reproducción y dejarse transportar por el flujo de sus humores, relajado y esperamos esté satisfecho de absorber la experiencia acústica seleccionada.

Si en cambio, está sentado en una platea delante de una presentación en vivo, ahora no debe hacer nada más que tener los ojos bien abiertos y los oídos alerta porque todo lo que ve y siente es un acto único, *hic et nunc*. El espectador debe hacer su oficio, esto es escuchar, dejarse envolver por el flujo vocal, por la trama sonora. Esta actitud de comprensión, de autoimplicación apremia, porque a veces puede parecer que nada suceda durante la presentación según el buen sentido común. En cambio, es propio en ese preciso momento, porque siempre sucede cualquier cosa; se necesita un escape mental, una actividad especial que apele a la parte positiva del espectador, aquella no aún narcotizada, corrompida por la andanada mata conciencias de los medios comerciales, de la arrogancia vulgar y vacía de la mediocracia.³⁰

Una ocupación no siempre fácil, no nos cansaremos de admitirlo porque el nuestro, privado de la posibilidad de referirse al acto ejecutante fuerte de un código decodificante declarado, sin una llave interpretativa bien estructurada, deberá adherirse, como si dijera encima, con todo el cuerpo sin mediación alguna entre su mundo y el mundo creado del ejecutante. Fue estigmatizado en el transcurrir del oído, uno de los más altos precio que la humanidad ha pagado en el proceso de alfabetización.³¹ Estamos conscientes que el poema sonoro, en caso de que se dirija sólo al oído por medio de simples audiciones, no es suficiente para llenar la laguna que se está apenas mencionando.

Una manera más satisfactoria, más rica de hecho va identificada en la aproximación polipoética, porque su mensaje habla antes que nada al cuerpo del espectador (oído, vista, olfato y tacto). un asedio estimulante polipoético que concierne totalmente al espectador, al límite del aturdimiento porque tomar en movimiento el sentido de la vista requiere un esfuerzo dieciocho veces superior al del oído. por eso, la vista satisface al cuerpo del espectador inyectándoles energía pero al mismo tiempo con un precio elevado y descontado para gozar la exclusividad de la visión. Mucho más descansado para entretenerse con el solo sonido de la poesía sonora escuchada en audífonos en dúo, escucha-aparato de alta fidelidad, pero lo menos excitante del mismo espectáculo en vivo de la polipoesía.

Ya que todos los nudos vienen al peine, un escucha oral-global está deseoso para emplearla correctamente, un escucha omnicompreensivo, contemplando al ejecutante y juntando al contexto, un escucha cosmocéntrico y espacial. Durante el acto de la escucha prevalece un aspecto más alfabetizado, más logocéntrico, directo al empleo de un poema lineal o de cierta poesía sonora, que insiste aún en hacer largo uso del lenguaje. En ambos casos debemos evocar una presunta actividad del escucha-espectador, el cual, ya sea que actuase con libreto escrito que de manera oral, debe darse trabajo porque las palabras siempre conllevan iconos enredados

29 El Uso de los ojos cerrados es casi siempre curioso, para nosotros es apreciado en este contexto, pero también Goethe en su tiempo afirmó, "no hay placer más puro y más alto que no hacerse declamar, pero recitar con una voz naturalmente adecuada, teniendo los ojos cerrados, una acción de Shakespeare", H.G. Gadamer, op.cit., p.146.

30 Neologismo resultado de la fusión de las palabras media y mediocre, in D.Higgins, *Modernism since postmodernism, essays on intermedia*, San Diego, San Diego State University Press, 1997, p.8.

31 D. de Kerckhove, *La pelle della cultura*, Genova, Costa&Nolan, 1995, p.107. Cfr. D. de Kerckhove, *Psicologia postmoderna nella realtà virtuale*, in *Arte.it*, n.0, Bologna, 1999, pp.16-18.

o conceptos enigmáticos que desatan su estado de aislamiento, sólo cuando son combinadas con imágenes o con sensaciones de la mente de quien las emplea.

Juega a su desventaja el desprecio de la mímica por parte de la práctica sonora. En otra, el proceso de decodificación vuelto más desagradable a causa del alto interés de desemmatización presente en la experimentación, donde, a sabiendas, hay "una especie de opacidad que obstruye el pasaje veloz, funcional, económico del significado al significado y compromete la escucha a detenerse sobre la consistencia material del juicio, sobre su factura, su resonancia corpórea".³²

Viniendo a menos, ya que existen referencias de imitación de lo real que neutralizan los aparatos habituales de interpretación, que deben ser rápidamente renovadas o reinstaladas, para utilizar un término informático, bajo el acoso apremiante del nuevo estímulo. Va subrayado también que la actividad del ejecutante encuentra su equivalente en referencia que frente al estatismo de la escritura o la movilidad de la sonoridad, la expresa aún más viva, explotando la barita mágica de sus censores recibidos. Como ratificación de esta apasionada defensa hacia aquello que es el destinatario de nuestros poemas, hacia aquel público que Nanni Balestrini hace algunos años dedicó una balada llena de amor y respeto, parafraseando a Paul Auster,³³ escritor y director de la película *Lulú on the bridge*, sugerimos que los poemas sonoros irían a cada buen cuento escuchado con el mismo cuidado con que fueron creados.

32 F. Menna, *La línea analítica del arte moderna*, Torino, Einaudi, 1983, p.XXII.

Del estudioso salernitano nos urge señalar una definición de lenguaje que coincide con cuanto definiremos como humorismo "es un artificio retórico, una clase de mnemotécnica, mediante la cual es posible saltar de lo sensible a lo abstracto, de la materialidad de la cosa (objeto, imagen, palabra) a los procedimientos mentales...", *ivi*, p.XXIII.

32 P.Auster, *Fantasmí*, in *Trilogía di New York*, Torino, Einaudi, 1996, p.167.

Bibliografía

ALLAN Poe, E. Procedimento di composizione, in E.A.Poe, Racconti straordinari, racconti grotteschi e seri, Novara, I.G.D.A., 1957, pp. 373-389.

AUSTER, P. Fantasmí, in Trilogía di New York. Torino, Einaudi, 1996, p.167.

BOOTZ, P. "Poetic Machinations in New media poetry: poetic innovations and new technologies", Visible Language 30.2, Rhode Island School of Design, 1996, pp.118-137.

BLAKE, W. Visioni, trad. G.Ungaretti, a cura di AldoTagliaferri, Milano, Mondadori, 1973.

CANGIULLO, F. Poesía pentagrammata. Napoli, Gaspare Casella Editore, 1923.

CHOPIN, H. Poésie sonore internationale. Parigi, J.M.Place, 1979.

COWLEY, J. Sound Poetry. The Wire, 207, Londra, 2001.

CUOMO, V. Del corpo impersonale. Napoli, Liguori, 2004, pp.59-68.

DURAN, Régis, A.Portelli. Il testo e la voce. Roma, Manifestolibri, 1992, p.20.

JOYCE, J. Finnegans wake, Milano, Mondadori, 1975.

MILLÁN, F. Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI. Madrid: Árdora, 1998, p.23.

MINARELLI, E. Vocalità & poesía, Reggio Emilia, Elytra, 1995, pp.75-89.

SCHNEIDER, Il significato della musica, Milano, Rusconi, 1981.

SCHOLZ, C. Anfänge der deutschen lautpoesie, in Neue Zeitschrift für musik, n.5 Scott Musik International Mainz, settembre-ottobre 1998, pp. 12-41.

Sound Poetry a catalogue, a cura di bpNichol e Steve McCaffery, Toronto, Underwhich Editions, 1978.