

III

Escutas poéticas

La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación

Ana Porrúa
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET

Resumen

En este trabajo se abordarán dos experiencias artísticas sobre una serie de poemas de Marcelo Díaz (Bahía Blanca, 1965); allí se revisan las relaciones entre voz, espacio y tiempo. En un caso, la materialidad de la voz se despliega en un ejercicio que se lee como producción del poema y, simultáneamente, como construcción de un espacio propio. Este territorio singular, recortado en un continuo espacial y temporal, es el límite de la voz y también de la escucha. En el otro ejemplo, la voz se transforma en acusmática y se despliega, en el contexto de una masa sonora inteligible, como lo otro, a la vez que adquiere la cualidad del rumor.

Palabras clave: poesía; voz; Marcelo Díaz; espacio; escucha.

Abstract

In this paper we address two artistic experiences on a number of poems by Marcelo Díaz (Bahía Blanca, 1965), here we review the relationship between voice, space and time. In one case, the materiality of the voice is deployed in an exercise that could be read like production of the poem and, simultaneously, such as building their own space. This unique territory, cut in a continuous space and time, is the limit of the voice and listening. In another example, the voice becomes acusmatic, and unfolds in the context of an intelligible sound mass, as the other, at the same time that acquires the quality of the rumor.

Keywords: poetry; voice; Marcelo Diaz; space; listening.

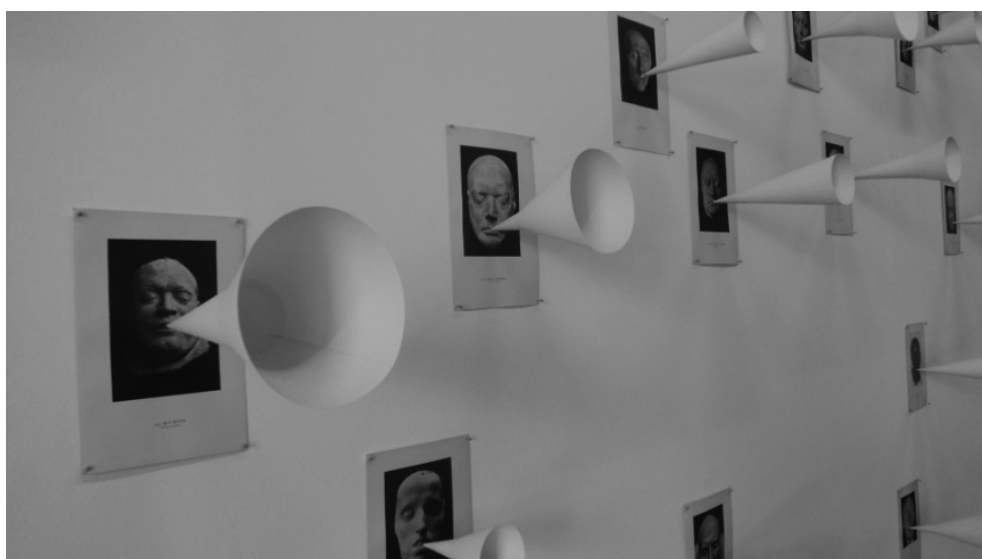


Figura 01. Imagen de “Silence”, de David Moreno.
Foto de Carlos Ríos.

1. El libro al que me refiero es *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, de Ernest Benkhard y Georg Kolbe. Además de la nota de Kolbe que analiza las técnicas de moldeado, cuenta con una introducción histórica de Benkhard y una gran colección de láminas que reproducen fotográficamente máscaras mortuorias, sobre todo, aunque no de manera excluyente, del siglo XIX. La primera edición del libro data del año 1926 y es alemana, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken* (Frankfurt & Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt). En 1929 se traduce al inglés (London, Hogarth Press).

Imágenes fotográficas y conos de papel: de eso está hecha “Silence” del artista David Moreno (Los Ángeles, 1954). Se trata de láminas tomadas de un libro, de páginas de libro en las que consta el pie de imagen original que contiene siempre el nombre de un poeta, historiador o artista, y sus fechas de nacimiento y muerte (figura 01 e imagen de tapa).¹ Se trata de cabezas esculpidas o más bien moldeadas –sabremos luego– que se usaban en los funerales ya que eran réplicas de su rostro, bustos o máscaras mortuorias que captaban la expresión del rostro ya sin vida, en yeso o cera. En la versión fotográfica de estas que Moreno recupera, la figura se destaca siempre sobre un fondo oscuro, muchas veces negro, que refuerza la inmovilidad; será la intervención artística, la superposición, o más bien la inserción de los megáfonos de papel en las bocas, lo que genera una ilusión de movimiento, el de la voz, y a la vez un desplazamiento temporal, ya que pone en convivencia una práctica antigua de larga tradición y en desuso en el siglo XX, con megáfonos contemporáneos, dada su factura artesanal.

La elección de las máscaras mortuorias instala la cuestión del silencio al que se refiere el título de la obra, y los megáfonos permiten ensayar la evidencia de la falta de voz en el momento de la muerte, o bien la hipótesis de una voz de la historia. No se trata, además, de una figura sino de muchas que arman una constelación rítmica: la multiplicación espectaculariza la paradoja abierta hacia los dos extremos del sonido. Entonces, en principio, uno puede preguntarse por la imposibilidad de la voz, de la escucha, porque la voz sería lo que quedó en el pasado; la historia, de este modo, no tendría un registro sonoro sino uno estrictamente visual. ¿Pero cuál sería el sentido de los

megáfonos? La reunión de cabeza y megáfono pone en escena otras preguntas. Una de ellas, que tendría que ver con la posibilidad de la voz y de la escucha, se abriría en un arco de umbral de sonido. Si así fuese, el cono estaría allí para materializar el sonido aunque este no necesariamente sería audible. La materialidad del dispositivo estaría asociada a la materialidad física del sonido, más allá de la posibilidad de oír. Así, estaríamos ante el silencio como una mueca de sonido para hacer explotar la idea de la voz. La mueca es del dispositivo porque los rostros contrastan en su mudez, muchos de ellos inclusive con los ojos cerrados. Por otra parte, la mueca inventada por el dispositivo nos sitúa ante la cualidad artificial de la voz, funcionando como amplificación en sentido llano y también como llamado de atención de esas cabezas hacia quienes vemos/ escuchamos, o como toque magistral del artista que interviene esas cabezas con la fantasía de la voz. Ahora bien, en esa fantasía, también se puede conjeturar que no existe una voz del pasado en estado puro, que necesariamente hay una mediación que la hace posible, e incluso que esa voz de la historia se escucha desde el presente, desde la mezcla de tiempos: escucharíamos aquello que nuestra experiencia contemporánea nos permite escuchar del pasado² y que pareciera en este caso –en la semejanza de los conos de papel con cornetas– apartarse de todo sentido oracular, de la transmisión de un secreto asociado a una verdad.³ Los megáfonos artesanales junto a figuras antiguas también arrojarían como resultado, en esta estela, la idea de una historia con una voz propia pero a la vez fingida. Estamos, de este modo, ante el carácter fingido de la voz, que es fingido porque adviene como lectura de una imagen, pero también porque pone en primer plano la idea de artificio. En este sentido, también es importante destacar que las máscaras mortuorias son de personajes de los que no conocemos la voz, ya que son anteriores al registro sonoro, entonces el fingimiento no se propone como mentira, sino como “apariencia”, como el gesto de “dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene”.⁴ En “Silence”, Moreno propone una voz y una escucha imaginarias porque genera la posibilidad de un umbral de sonido.

Esta es una de las ideas que trabajé en *Caligrafía tonal*, asociada sobre todo al carácter cultural e histórico de las voces; la escucha imaginaria es una más de las capas que se ponen en juego en la versión vocal de un poema propio o ajeno. Indagué las modulaciones de la voz, timbres, tonos, fraseos para leer allí, y en el cotejo con los textos escritos, variaciones que arrojan simetrías o asimetrías en relación con la propia escucha imaginaria o con la escucha tramada por rasgos de época, por las otras puestas en voz. El funcionamiento de estas versiones se analizó como dispositivo crítico desde la noción de escucha *bífida* de Peter Szendy, porque en toda versión, dice él, agrego

2. Pienso en este caso en la pregunta de Claude Lévi-Strauss cuando trata de zanjar las razones por las cuales las piezas de Rameau encontraron un auditorio propicio en el siglo XVIII y se volvieron inteligibles un siglo después, para los oyentes educados en la música del siglo XIX. Ver su “Escuchando a Rameau”, 1994, pp. 44-66.

3. Efectivamente hay algo risible en la imagen de “los grandes hombres” de la historia y la cultura con esos megáfonos enormes metidos en sus bocas. Es importante recalcar que no se trata de artefactos modernos, de los que se utilizan hoy en día en las movilizaciones, por ejemplo. La similitud de estos conos con las cornetas infantiles y festivas, le quita solemnidad a la escena. Podría pensarse en la figura de “il morto chi parla”. Sin embargo, el tratamiento no se reduce al sarcasmo.

4. Son acepciones del *Diccionario de la Real Academia Española* para el verbo “fingir”. Ver <http://lema.rae.es/drae/>.

5. Peter Szendy trabaja sobre la escucha musical a partir de la idea de arreglo, de nueva versión de una pieza. En relación, justamente, a la escucha de un arreglo que Stokowski hace de una obra de Bach, dice: “Oigo, indisolubles, el órgano filtrado por la orquesta y la orquesta filtrada por un órgano fantasmal. Ahí reside, según creo, la fuerza propia de todo arreglo: *oímos doble*. En esta escucha oscilante, bífida, en esta escucha que se deja penetrar por la separación atravesada sin cesar entre la versión original y su deformación en el espejo de la orquesta, lo que oigo es, en cierto modo, que la originalidad del original recibe su propio lugar a partir de su puesta a prueba *plástica*.” Ver *Escucha*, 2003, p. 54.

6. ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, 1989, p. 23. En *Caligrafía tonal* puse en relación esta definición con la de Davini, que la amplía: “La noción de vocalidad es fluida y amplia, e involucra a la producción vocal, al habla e inclusive al silencio; ritmos, timbres, velocidades, texturas, articulaciones combinados por un grupo dado en un tiempo y un lugar determinado.” Ver *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*, 2007, p. 121.

7. MONTELEONE, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”, 1999, p. 150.

8. En *Caligrafía tonal* pensé estos territorios de la voz y la escucha también a partir de la música. En ese sentido, los escritos de John Cage que proponen sustituir la idea de compositor por la de “organizador de sonidos” y ampliar el mundo del sonido al de los ruidos, o el recorrido exhaustivo que Esteban Buch hace por la recepción crítica de las piezas musicales de Schönberg, me permitieron abordar mejor las puestas poéticas y las tradiciones en las que se inscriben o de las que salen.

a mi escucha imaginaria anterior la escucha que el nuevo intérprete tiene de esa pieza.⁵ El ejemplo más transparente en la poesía es el de la parodia de los modos de recitación de principios del siglo XX; recuperar, como se ha hecho tantas veces en Argentina, el repertorio de la poesía universal con las marcas que le impuso Berta Singerman, ese exceso de emotividad, ese dramatismo asociado al gesto teatral pautado y darlo vuelta, convertirlo directamente en melodrama, en impostación vacía, es un modo concreto de leer críticamente una tradición. La puesta en voz, en este sentido, suma lecturas, interviene en una serie de capas de voz, de interpretación que alojan, además, distintas temporalidades. La voz fue abordada entonces como vocalidad, bajo la definición que Paul Zumthor da del término, “la historicidad de una voz: su empleo”⁶ y el poema, como manifestación de linajes culturales, en tanto “habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión”.⁷ Esta historicidad se leyó como inscripción contra el rumor burgués en el regodeo formal y sintáctico de la poesía de Rubén Darío; como asimetría en algunas puestas en voz de las vanguardias históricas que siguen un patrón melódico, como desafuero de la poesía e incluso del neobarroco en la versión que Néstor Perlongher grabó de su poema “Cadáveres”.

Por otra parte, y como correlato del ejercicio histórico de la voz se analizaron los espacios que genera en tanto territorios de la escucha. Espacios más o menos cerrados, desde el “reino interior” de Rubén Darío, que en “Palabras liminares” de *Prosas profanas* se declara en contra de las multitudes y a favor del lector artista, o de la ausencia de lector para la poesía, hasta la idea del texto como cruce de ruido y armonía, e incluso como desaparición de esta última por exterminio de la melodía.⁸

En este artículo abordaré nuevamente la relación entre voz, escucha y territorio, aunque desde una perspectiva diferente, a partir de un desplazamiento: no focalizaré los grandes espacios de la tradición sino la concepción del poema como práctica que genera su propio espacio, una espacialidad y un tiempo en el que necesariamente se desplegaría. Por esta razón, más que los sentidos históricos de la voz, me interesaré por analizar qué relación hay entre visibilidad y audición, más que las cualidades genealógicas de la voz indagaré su puesta en acto y la experiencia de escucha como apostillas críticas o como modo del manifiesto.

Las dos puestas de los textos de Marcelo Díaz elegidas, aunque muy distintas, no traducen el poema sino que echan luz sobre sus condiciones materiales de producción y circulación. La voz se acelera, sube de tono adquiriendo protagonismo o se adelgaza hasta convertirse en un sonido casi inaudible pero en cada uno de estos movimientos se podrá detectar la

marca del espacio, los efectos de la ausencia de espacio o de su variabilidad. La voz no será nunca una mera herramienta, ni “el soporte material para producir significado”,⁹ tal como la ha entendido la lingüística, sino aquel cuerpo que contribuye a producir sentido. En la misma línea, “la escucha se dirige –o es suscitada por– aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro”.¹⁰ Por esta razón estaremos atentos a lo que hay de sentido en el sonido como a lo que hay de sonido en el sentido, como dice Nancy. No existiría, según estos documentos artísticos, una voz sin espacio, tampoco un sonido sin sentido.

El espacio de la voz

En el año 2010, Nicolás Testoni filma una serie de cuatro videos en los que Marcelo Díaz lee cuatro textos de su libro aún inédito para la época, *Blaia*.¹¹ La selección recupera una de las series que recorren el libro, la de los topos. Nos interesa en este caso revisar la relación entre voz y mirada. ¿Qué escuchamos y qué vemos? ¿Sobre qué visibilidad se despliega la lectura, resuena la voz? No se trata de una puesta tradicional aunque asistimos al momento en que el poeta lee sus textos. De hecho, el acto de la lectura está fuertemente explicitado. Se ve a Marcelo Díaz leyendo y se lo escucha.

Las teorías sobre la voz y la escucha reiteran la distinción entre lo audible y lo visible, dando cierta prioridad perceptiva a la mirada. Dice Mladen Dolar:

Los oídos no tienen párpados, como Lacan nunca se cansa de repetir; no pueden cerrarse, uno está constantemente expuesto, no es posible mantener distancia alguna respecto del sonido. Hay un crudo contraste entre lo visible y lo audible: el mundo visible presenta una relativa estabilidad, permanencia, peculiaridad, y una ubicación a la distancia; lo audible presenta fluidez, transitoriedad, un cierto carácter incoado, amorfo, y una falta de distancia. La voz es elusiva, siempre cambiante, mutable, fugaz, imprecisa, opuesta a la relativa permanencia, solidez, durabilidad de lo visible.¹²

Ciertamente, en la puesta de estos textos de *Blaia* lo visible es relevante y sin embargo, el “crudo contraste” con lo que se oye está desdibujado. El video abre en silencio y en la oscuridad absoluta. El poeta encenderá un fósforo (primer sonido del acto de leer que se escucha) y bajo esa luz, en un espacio interior, comenzará la lectura. La operación se repite

9. DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*, 2007, 27.

10. NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*, 2007, 19.

11. Aquí se pueden ver los cuatro videos, los cuatro ensayos sobre los mismos textos de *Blaia*, <http://lasruinasdebahia blanca.blogspot.com.ar/2010/03/los-problemas-del-topo.html>. Nicolás Testoni (Bahía Blanca, 1974) es realizador audiovisual, actividad que desarrolla en Ferrowhite, museo taller del puerto de Ingeniero White (Bahía Blanca, Argentina). Su trabajo ha recibido el apoyo de las fundaciones Jan Vrijman (2005) y Prince Claus (2007) de Holanda, y distinciones en el Premio MAMBA Fundación Telefónica de “Arte y Nuevas Tecnologías” (Buenos Aires, 2006), el festival Videobrasil (San Pablo, 2007), el Concurso para obras de música y video Leonor Hirsch (Buenos Aires, 2008), el Concours Internationaux Bourges -Musiques Electroacoustiques et Arts Electroniques- (Bourges, 2009), y el Prix Ton Bruneil (Amsterdam, 2010). Actualmente es responsable del área audiovisual del Festival Bahía (in)Sonora y jurado de la Bienal Nacional de Arte organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca en las categorías video y arte sonoro.

12. DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*, 2007, p. 95.

cada vez que se apaga la llama. La voz y la luz están sincronizadas aunque algunos versos, muy pocos, se escuchan en el negro cerrado de la noche. De todos modos, queda claro que no hay “estabilidad” o “permanencia” de lo visible, constantemente interrumpido, y tampoco “fluidez” de lo auditivo, que se transforma, se trastorna para entrar en el cono de luz y, entonces, la lectura se apura, se acelera el fraseo. En realidad la voz será sometida a algo exterior a sí misma, algo que modula y pone en primer plano su carácter físico o material. La luz arma el espacio que hace posible la lectura y también funciona como cronómetro, da cuenta de una temporalidad. La luz no es mecánica ni estrictamente artificial y genera, en este sentido, un medio ambiente, aunque sería más preciso hablar de la cualidad atmosférica del espacio.

Entonces, en el video, la luz permite la lectura, por supuesto, es decir, la visión. Pero la luz, esa luz perentoria, accidental, inmanejable, también permite la emisión de la voz y por lo tanto la escucha. La voz en realidad está encerrada en un cono de luz: hay voz mientras la luz permanezca. La duración de la voz es equivalente a la duración de la luz y hay una modulación del verso que se adapta a la secuencia lumínica. Cuando la voz sigue escuchándose en la oscuridad podría pensarse en esa cualidad del sonido de la que habla Nancy para diferenciarlo de lo visible: “la presencia sonora *llega*, comporta un *ataque*”,¹³ y sin embargo no hay que olvidar que antes la luz (que da lugar a lo visible) y el sonido surgieron juntos de la oscuridad. En este sentido, la voz está pendiente de la luz de manera ostensible; de hecho, Díaz mira de vez en cuando el fósforo, mide sus tiempos, los calcula, frasea apegado a la cualidad de la llama. El uso de la luz, entonces, no pretende transformar la lectura en un acontecimiento mágico sino en un ejercicio corporal. Repito, la voz, el poema salido ahora del papel para ser dicho, está bajo una presión atmosférica, la voz debe medirse para entrar en la luz. Podría decirse, incluso, que la luz funciona como el párpado del ojo, pero también del oído (la luz como un tímpano, como la piel que nos permite escuchar cuando el sonido vibra sobre su lámina).



Figura 2. Marcelo Díaz leyendo en *Blaia*, video de Nicolás Testoni.
Foto: Ana Miravalles.

La llama del fósforo arma cada vez un pequeño agujero en el que se ve el rostro (figura 2), casi como una máscara, sin cuerpo (otra vez una máscara), y se produce el sonido encerrado en ese círculo escaso. Es, sin lugar a dudas, una gimnasia forzada. Por afuera de esa voz hay un sonido verdaderamente natural, el de los grillos, que se escucha durante toda la filmación pero se destaca aun más al principio y el final de la lectura. Un doble marco, pero mientras en el del fuego prima la acción material, la relación de quien lee con la luz y el sonido, los grillos son un marco natural de esa noche en la que se abre un boquete para decir. Su canto funciona, entonces, como contraste entre lo dado y lo hecho porque la escena de lectura está trabajada como un dispositivo artificial en medio de lo natural (que sólo es recuperado por el oído). Un sonido ambiental y otro atmosférico o que se adapta a condiciones atmosféricas.

La luz, dije, modula la voz pero también interfiere en la escucha. No podemos dejar de mirar su carácter provisorio y así, se convierte en una escucha alerta, pendiente de la contingencia construida, como si escuchar supusiese también el ejercicio de entrar en ese cono de luz. Escuchar y mirar serán dos actos amalgamados; hay que escuchar dentro de esa luz sabiendo que ella misma es el límite de la escucha porque fuera de ese agujero no sólo está la oscuridad sino también el silencio. Se trata, también, de un espacio protector, un territorio, tal como define Roland Barthes una de las formas de la escucha, la pri-

14. BARTHES, Roland. “El acto de escuchar”, 1986, p. 245.

15. La construcción de un espacio es lo que insiste en los textos de *Blaia* elegidos para el video. Transcribo a continuación los dos primeros, “Problema n^o 1” y “Problema n^o 2”: “¿Cuánto demora un topo en cavar un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes por la noche, si todos permanecen acostados, el topo avanza a razón de 90 centímetros por hora, cuando de pronto alguien enciende una luz y te pregunta: *dormís?*” (p. 20). “Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes en un tercio del tiempo que una pareja emplea en buscar razones para seguir juntos. Si tenemos en cuenta que el topo hace el trabajo solo y la pareja se reencuentra después de un par de semanas a - ¿qué diámetro debiera tener el túnel para garantizar una salida sin problemas?
b - ¿en qué piensa cada uno después de haber hecho el amor?” (p. 33).

16. DÍAZ, Marcelo. “El topo como un caso de perfección precaria”, en *Blaia*, 2013, 63. Se verá que la última palabra del título en la puesta es otra, “azarosa”. Transcribo el texto completo, que es el que cierra la secuencia del video de Testoni y, además, el que cierra el libro: “Hay quien postula que los topos trazan sus galerías al azar. Otros, sin embargo, consideran que sus diseños responden a un orden geométrico perfecto. Todo lo que es posible decir al respecto es que el topo planifica con las uñas. Mirar no va a andar mirando mucho, porque no ve. Un topo no es un búho, convengamos. Tampoco cava porque sí: negocia un equilibrio entre sus necesidades y los accidentes del terreno. El suyo es un orden permanentemente provisorio.”

maria, aquella que ejercen los animales o los niños pequeños, la que permite reconocer tanto al depredador como a la presa, la de los sonidos familiares que atraviesa lo afectivo, los ruidos de la casa que se habita pero también, los pasos de la madre:

Como mejor captamos la función de la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Esto es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como el espacio de la seguridad (y como tal, necesitado de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial [...].¹⁴

Y el peligro, en este caso, es la desaparición del territorio. En realidad en el video asistimos a la construcción del espacio de la voz, de emisión de la voz y, entonces, de la escucha.¹⁵ ¿Cuál es la cualidad de ese espacio? ¿o deberíamos hablar de dos espacios? Porque el poema se dice y escucha en un espacio casi ideal. Se oyen los grillos y algún ladrido de perro pero el espacio sonoro está limpio, listo para la emisión del poema en una zona de silencio. Nada externo atenta allí contra la voz. Y sin embargo, lo que se expone es la dificultad del poema que para ser dicho debe abrir un agujero en ese espacio “natural”. El poeta construirá, como un topo, túneles, galerías en medio de la oscuridad. Como el topo, el poema debe “negociar un equilibrio entre sus necesidades y los accidentes del terreno” ya que el suyo también es “un orden permanentemente provisorio”.¹⁶

La cualidad, insisto, es la inestabilidad; sin embargo, cuando la luz alcanza potencia dibuja límites precisos, una pequeña caja de resonancia. Asistimos todo el tiempo a la reconstrucción de ese círculo, del territorio y a su adelgazamiento, a su precariedad que es la precariedad de la voz y también de la escucha. La señal de alerta no es la audición de índices externos, como en la forma primaria de la escucha que describe Barthes;¹⁷ el peligro es la pérdida muda del espacio de la voz y la escucha que, en este caso, y en correlación con aquello que dice el poema, es visual, cuando dejar de ver es dejar de decir y de oír. En la puesta de los cuatro textos que pertenecen a la serie del topo, una de las líneas de *Blaia*, se trabaja obsesiva y pacientemente en la construcción de ese espacio inseparable, como dice Jean-Luc Nancy, de la aparición del sonido: “El presente sonoro tiene que ver desde el inicio con un espacio tiempo: se difunde en el espacio o mejor, abre un espacio que es el suyo, el espaciamento mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación.”¹⁸ Lo que se dilata no es una línea sonora, un sonido, sino la repetición cuando la luz se apaga; en realidad este volver a comenzar puede ser entendido como

la resonancia de la voz. Ya los textos habilitan la circulación entre uno y otro aunque estén alejados en el libro (allí, en una lectura lineal, la resonancia es notable pero más débil). No me refiero, claro, a la figura del topo como hilo que une una serie, sino a versos, a fragmentos de textos que se repiten. La resonancia o el reingreso es interno, tal como se puede leer, de manera concentrada, en “Problema n^a 3”:

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo cuya duración coincide con las fases alfa y beta del sueño profundo. Si durante los periodos de reposo el topo duerme y sueña que cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo en los que duerme y sueña que cava un túnel ¿por qué, en el instante previo a cada despertar, el túnel desemboca en una playa en la que alguien saluda a lo lejos?¹⁹

A pesar de su insistencia, el ritornelo, esa forma de la escritura plegándose sobre sí misma, no logra la continuidad en la puesta en voz, dado que la luz asedia y amenaza con interrumpir incluso aquello que es pura resonancia. La resonancia, entonces, será la marca del nuevo comienzo de lectura. En realidad esa reiteración, posterior a la interrupción involuntaria, permite pensar en la noción de ritmo, asociada por Barthes con el pasaje de una a otra fase de la escucha, de la escucha de los índices como alertas (esa escucha animal) a la escucha como desciframiento de los signos. Es obvio que la escucha de la literatura estará asociada siempre a esta actividad, pero en este caso, otra vez, puede verse y escucharse espectacularizada. Porque volver a entrar al círculo de luz, volver a dar lugar a la emisión de la voz, marca el verdadero ritmo del texto, o mejor aun, el ensayo de un ritmo que se dificulta cada vez por factores en principio externos, pero luego internos, como aquello que articula el poema. Como en el juego del niño que arroja un carrito atado a un hilo y luego lo atrae hacia sí –el ejemplo de Freud en relación a la posibilidad de simbolizar– el poeta será el que entra y sale del terreno de la voz o, directamente, del poema.²⁰ Lo que se escucha, de este modo, es ese entrenamiento.

Lo que se ve en el video no es el mismo texto que se lee en *Blaia*, el libro; ya se ha dicho, allí el poema se transforma porque el sonido está bajo una presión atmosférica. Es posible leer, sin embargo, cierta complementariedad, ya que la puesta del video funcionaría como texto crítico del poema y de la poesía en general. En principio habría que destacar que el video limpia las versiones de espacios propicios para la voz poética. Es una habitación interna y la luz del fósforo podría enviar a la idea de la iluminación con velas o con lámparas

19. DÍAZ, Marcelo. *Blaia*, 2013, p. 55.

20. Este juego es puesto en relación por Barthes con la escucha secundaria, la del desciframiento de los signos. Ver “El acto de escuchar”, 1986, p. 247.

21. DÍAZ, Marcelo. *Blaia*, 2013, p. 49.
22. Ver SAZBÓN, José. “El fantasma, el oro, el topo: Marx y Shakespeare”, 1981, p. 83-103.

de luz tenue, propia de ciertas *veladas* poéticas, pero lleva al extremo la fragilidad de la luz, la hiperboliza. No hay lugar apacible así como tampoco hay continuo temporal. De hecho, el continuo del canto de los grillos que se escucha de fondo, estará escandido por la fragmentación del poema. Se trata de una instancia crítica sobre la voz y la escucha que elige destacar el proceso (y no el poema como producto terminado). En el proceso se ve y se escucha con claridad, un adiestramiento, el de la repetición que puede pensarse también asociada a los cuatro videos filmados y, en el interior de cada video como nuevo arranque del poema. El video elige señalar la precariedad de la voz y de la escucha asociada a que ambas se dan en un terreno frágil. El poema (lejos de cualquier postura esencialista) será esa fragilidad que sucede bajo la presión de un espacio siempre en vías de desaparecer. Entrar y ser expulsado de ese espacio es parte de la idea del poema. Lejos estamos de la noción de obra, incluso de la idea de “el poema”; la puesta da cuenta de algo que se difiere, que nunca se completa y puede ser puesto a prueba nuevamente, cada vez. El poeta como el topo cava su propio espacio. Hay un poema en *Blaia* que se titula “Tipos de topos (tres)” y que quisiera traer ahora a colación para pensar en esta idea de la escritura:

El vengativo y espectral topo shakespeariano, el que se desplaza vociferando de un lado a otro en la noche, el que provoca la exclamación de Hamlet: *¡Bien dicho, viejo topo! ¿es que podés escarbar en la tierra tan de prisa? ¡Digno zapador!*

El que no excava la tierra sino el camino elevado de la Idea, el dialéctico topo celeste, al que debemos prestar oído y abrirle paso en el progreso del espíritu que, según Hegel, nunca cesa, nunca reposa y es un movimiento que después de una cosa, es arrastrado a otra.

El proletario y paciente topo marxista, zapador que no reposa, del que José Sazbón dice: “El topo salta a la superficie como resultado de una historia anterior, de la maduración de un desarrollo, del allanamiento de un terreno; se opone por eso a otras formas del salto en el vacío”.²¹

La cita del final, la de Sazbón, envía a uno de sus artículos en los que analiza esta imagen, la del topo, en diferentes paradigmas filosóficos.²² Lo que se recorre allí son distintas perspectivas de la posibilidad de cambio y, sobre todo, de cambio social; en los poemas de *Blaia*, en cambio, se puede pensar en distintas figuras de poeta, o más bien, en modos diversos de concebir el hacer poético: la escritura como trabajo sobre una materialidad y la posibilidad de acumulación de ese trabajo es lo que prima. Esto se escenifica en el video de Testoni; el territorio de la poesía no es el de los fantasmas, tampoco el del desarrollo progresivo del espíritu (y de la razón), sino el de quien

vuelve sobre el terreno, descubre sus condiciones históricas, su precariedad y traza sus túneles (su espacio).

La voz sin fuente

La voz, en los videos de Nicolás Testoni está asociada a la boca, que a la vez figura una cavidad, una especie de caverna, aquella en la que resuena el sonido. Lo que vemos es un círculo de luz y, encerrado en ese espacio, un rostro, o mejor, una máscara. Todo un artificio del origen de la voz que, al sustraer el resto del cuerpo, trabaja visualmente el carácter espectral de la misma y, a su vez, borronea la identidad biográfica del autor para poner en primer plano la cualidad material del sonido. Una máscara para la voz que instala visualmente la idea de ventrilocuismo; una voz, sin embargo, que en la insistencia del ensayo bajo presión, desmitifica –no “realza”, no focaliza– el enigma, así como tampoco permite instalar a la poesía en un sitio de misterio,²³ o al poeta como *medium*.

Hay otra experiencia posterior a esta filmación: en mayo de 2013, Marcos Calvari, un artista sonoro, utiliza la banda sonora del *Blaia* de Testoni, es decir, el registro de la voz de Marcelo Díaz leyendo los textos de los topos bajo la luz de los fósforos, y deja de lado la imagen.²⁴ La puesta forma parte de un proyecto de indagación del sonido que consiste en emitir hacia el exterior de un edificio la grabación de una o más voces, moduladas previamente, sustrayendo el costado visual original.

El registro de *Blaia* que vemos en el sitio de Calvari, “Ruido seco”, nos permite pensar la puesta en términos críticos, ya que no somos aquellos paseantes distraídos y posiblemente sorprendidos por la intervención sonora propuesta. De hecho, lo que vemos nos instala en el contexto de emisión y, además, nos indica el lugar de donde proviene la voz, porque la imagen filmada es la de un portero eléctrico, esa plancha de metal que contiene los timbres de cada departamento, ordenados por pisos y que tiene también un sistema de audio. Pero además del portero eléctrico que ocupa la mitad izquierda del cuadro vemos, en la mitad derecha, parte del exterior, la intersección de dos calles en un barrio, una noche de lluvia.

Si en el video de Testoni se construía un terreno propio para la voz en un espacio casi limpio, sin interferencias, en este caso la verdadera presión sobre los textos, sobre la voz, es la de la polución auditiva. Vemos y escuchamos pasar los autos y un colectivo: el ruido que las ruedas hacen sobre el asfalto a causa

23. Žižek destaca “una *hiancia* insalvable [que] separa para siempre al cuerpo humano de ‘su’ voz”, en cuanto se ingresa al orden simbólico. Agrega que la “voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: (...)”. Ver su introducción a *Una voz y nada más*, de Mladen Dolar, titulada “Un libro acerca de la voz como objeto”, p. 11-12. Dólar refuerza esta idea: “Cada emisión de voz es en esencia *ventrilocuismo*. El ventrilocuismo pertenece a la voz en cuanto tal, a su carácter inherentemente acusmático: la voz viene desde adentro del cuerpo, del vientre, del estómago... desde algo que es incompatible con la actividad de la boca, e irreductible a dicha actividad. El hecho de que veamos la abertura no desmitifica a la voz; por el contrario, realza el enigma.”. Ver Mladen Dolar, 2007, p. 86.

24. El sitio de Calvari, “Ruido seco”, se encuentra en <http://www.galeriaperenne.com.ar/>. Allí, en obras anteriores y bajo el título *Blaia* está el registro de los poemas de Díaz. El link directo a este video es <http://player.vimeo.com/video/66334209>. Calvari escribe en su sitio que las emisiones se realizan conectando un mp3 al teléfono del portero de su departamento. Las transmisiones se realizan por un período de tiempo en distintos momentos del día, con luz o de noche. No hay un registro visual de cada emisión sino, a modo de ejemplo, el que se pudo ver en el sitio.

del agua tiene, por momentos, un tono más alto que el de la voz. La voz, en este sentido, no crea su propio espacio, no es una voz activa en el momento en que el audio se transmite por el portero eléctrico. La voz no puede en ese presente de emisión, sobreponerse a los demás sonidos. No hay lucha por el espacio de la calle.

Transmitir el audio de un video hacia afuera, sin indicación visual que permita recuperar su contexto, en un espacio que es público no supone, en este caso, un gesto de ocupación del espacio, sino de inscripción de un sonido previo en otro territorio. Es, más que nada, una puesta a prueba de la escucha no dirigida, que podría definirse como aleatoria. El poema se transforma en un sonido incidental y el pasaje a otro soporte pone de nuevo en escena la complicidad planteada en el video de Nicolás Testoni entre el oído y la mirada. No hay cuerpo, ni siquiera rostro en el que sostener la mirada. Hay que hacer un enorme esfuerzo para escuchar la voz de Marcelo Díaz leyendo la serie de los topos. La grabación se escucha fragmentariamente en el video de Calvari aún con un oído atento. Algo del orden de la tecnología es la boca por la que salen los textos de Díaz. La voz está filtrada también por el ruido de la tecnología, se metaliza. Nosotros sabemos que la voz sale del portero eléctrico porque en el sitio se explicita y, aunque no tuviésemos esta información, porque este está focalizado en la filmación, como ya dije. La voz, a pesar de estas señales, está en la noche, es un sonido más y el espacio de la escucha no es ya el del resguardo, el círculo protector sino la intemperie.

Para el paseante casual, además, se tratará de una voz sin fuente de emisión, de una voz acusmática, “una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar”, es decir, siniestra.²⁵ En realidad, la voz irrumpe en un continuo sonoro, el de los ruidos de la calle, una masa de sonidos habituales para el oído del peatón. En este contexto, la voz del poeta será lo otro, lo que puede interpelar, sobresaltar el oído, lo inasimilable; pero también, paradójicamente, en la cualidad tonal de la emisión, la voz del poeta es lo que no puede escucharse o se oye como un rumor. Así, la experiencia de Calvari parece destacar la necesidad de condiciones de emisión singulares de la voz poética, nos envía –imposible escapar de la serie– a la certeza legible en el video de Testoni: la voz poética construye su propio espacio y el poeta es el que genera sus condiciones de posibilidad, como un topo que cava galerías bajo tierra y en ese ejercicio, no como resultado del mismo, accede a un agujero de luz.

Referencias

BARTHES, Roland. “El acto de escuchar”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Traducción de C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

BUCH, Esteban. *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires: FCE, 2010.

CAGE, John. “Una declaración autobiográfica (1989)” y “El futuro de la música: credo”, en *Escritos al oído*. Presentación, edición y traducción de Carmen Pardo. España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura, 1999, pp. 31-49 y pp. 51-59.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

DÍAZ, Marcelo. *Blaia*. Cáceres: Ediciones Liliputienses, 2013.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007 [2006].

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Escuchando a Rameau”, *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires: Ariel, 1994. Traducción de Emma Calatayud; pp. 45-66.

MONTELEONE, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”. En: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, Nro. 7, octubre de 1999; pp. 147-153.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007 [2002].

PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

SAZBÓN, José. “El fantasma, el oro, el topo: Marx y Shakespeare”. En: *Cuadernos políticos*, n.º 29, México D. F.; abril-junio 1981, 83-103.

SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Precedido de “Escoltando” de Jean-Luc Nancy. Traducción de José María Pinto. Barcelona: Paidós, 2003 [2001].

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Traducción de Julián Presa. Madrid: Cátedra, Colección Crítica y estudios literarios, 1989 [1987].

