

VOZ /ESCUCHA /POEMA: ESCUELA DE LA DECISIÓN

Ernesto Estrella Cózar

Voz

(*Estrategias del presente*, noviembre 2014)

La voz es un estado frágil de sonido, ritmo y silencio, cuyas posibilidades son infinitas.

Su trabajo ocurre dentro de una libertad absoluta cuyas superficies sonoras estables (curva de entonación, palabra, fonema, respiración) son solo los elementos inicialmente más reconocibles de una propuesta: dirección pronunciada de una idea.

Libertad absoluta, estiramiento sensible de un acto de emisión, o de ausencia, situado en el sistema fono-articulatorio.

Por tanto, respeto y percepción de ese trasfondo múltiple en el que late nuestro día. Hasta que se *acomete* una idea, que cruza esa libertad, le da una dirección. Sonora, en el caso de la voz.

Acometer una idea es, simplemente, sostenerse en el despliegue de esta idea sin cerrar en concepto sus descubrimientos. Idea como entrenamiento, como trabajo: participación en la existencia de la idea, entrada posible de dicha idea en el mundo.

Frente a una idea, la voz se adentra, no en una búsqueda solamente, sino en la exploración sensible de dicha búsqueda. En fábula simple: buscamos oro, por decir, pero no es únicamente eso. Uno se abre a sentir la plata, el gusano, el aire, otra mano, alrededor, sin perder la intensidad de la búsqueda. Solo que no es oro, obviamente, lo que se busca. Sino, por ejemplo: la diagonal porosa de la idea de igualdad, por poner una zona de trabajo precisa y habitual en nuestro discurso y nuestro día. Pero, ¿cómo se hace, cómo se sostiene la igualdad, en un poema, en un poema hecho sonido? Pronunciar una idea es darse a este proceso. En el que nace una oportunidad para que la voz piense.

Quien escucha es umbral, y su oído es el escenario donde puede aparecer un punto, una secuencia de participación. Con un murmullo, con un grito o con un silencio, la voz llama hacia sí la atención, despierta, y esto solamente para compartir algo que no está localizado ni en el cuerpo de quien emite ni en el de quien recibe. La voz propone un espacio genérico. Como ocurre a menudo con el folklore, el individuo se deja para darse a una idea compartida. En el caso de la música folklórica o étnica este acto de dejación conlleva normalmente un objetivo específico previamente establecido como cohesión social: cantos de caza, de duelo, de celebración, etc. La gran ventaja de esta zona de la voz como sonido compartido es que se despega del yo, de la expresión individual, algo saludable cuando pensamos en la cercanía habitual de voz y presencia personal, cuerpo, actuación, etc. La limitación es que seguimos dentro del esquema propuesto por Platón en *Las Leyes*: recuperación del poeta, del poema, como reiteración y pliegue hacia la estructura ética y política que el filósofo ya ha decidido (hoy decide el político, esto es, el hombre o mujer de negocios, el mercado). Pero es en esta coyuntura de voz como creación posible de un nosotros, como trabajo del nosotros, donde quizá reside la clave y potencial de la voz. No es una cuestión sencilla, y quizá resulta más aceptable dentro del poema previo al momento de lectura más allá del silencio.

La voz viene del cuerpo, de un solo cuerpo, pero no le pertenece; crea un espacio externo, una dinámica sonora en la que a través del oído otros pueden participar. Es por eso que estoy convencido de que la voz puede crear un umbral para la aparición de un nosotros frágil, material, durante la escucha. Una vez ha cesado el trabajo sonoro, la huella y la posibilidad de este recorrido y trabajo dentro de la idea propuesta continúa, o puede reactivarse, pues su posibilidad ha sido subrayada, trazada como tal dentro de nuestro día.

Pensemos en una constelación creada a partir de los materiales visibles y los casi imperceptibles o no existentes que constituyen nuestra experiencia. Se despliega desde la voz esa constelación, y de ahí en adelante existe como dinámica, como móvil posible, para orientar nuestro modo de hacer. Constelación, por tanto, al nivel de los ojos, de los oídos, del siguiente paso: elementos de un paradigma de sensibilidad y percepción distinto, activo.

Claro que sería más fácil persistir en los canales esperados y ya existentes para la expresión y comunicación a través de la voz. Pero cada vez parece más como si ese recorrido

fuera el de una cadena de producción. El truco de esta obediencia es sencillo: seguimos trabajando dentro de un concepto establecido, cumplimos una función que ya existe, pero el envoltorio de esa función se transparenta con nuestra piel y su brillo nos hace decir *lo que yo hago, con mi trabajo pretendo, pienso que...* Mientras que sigamos perteneciendo al ámbito de las opciones, no está tan claro si existimos y cuánto, y cómo. Pero existe otro modo de participar en la idea, en la aparición de la idea en nuestro mundo: escuela de la decisión, que diría Alain Badiou.

¿Puede el poema, su lectura, convertirse en entrenamiento sensible para esta escuela de la decisión? Una ética de la lectura y de la escucha es lo que parece inevitable como directriz para esta segunda década del siglo XXI. Los materiales artísticos ya existen, es nuestro modo de relacionarnos con ellos lo que va a ser necesario modificar. Pero eso es ya una labor pedagógica y educativa que conviene tratar en otro lugar. Pero con urgencia, pues sería conveniente que los ministerios de cultura y educación siguieran existiendo en el momento en que logremos establecer los elementos para esa ética de la percepción cultural. Aunque quizá sea mejor inventarlos de nuevo. Pero, ¿qué tipo de inicio puede plantear la voz y cómo?

Existe, claro, una cuestión técnica desde el momento en que nos alejamos del sonido como base para la transparencia del habla. Y esta cuestión es aún más delicada cuando nos movemos del ámbito de las técnicas tradicionales al de las llamadas técnicas extendidas. Esta cuestión podría abordarse desde el punto de vista de la música contemporánea¹, pero no es eso lo que buscamos aquí. La pregunta esencial es cómo evitar que la voz, en su exploración radical, se convierta en un mero abanico o colección de sonidos. ¿Cómo y qué organiza el sonido dentro de una idea sonora?

Sobre los elementos menos transitados del sistema fono-articulatorio, la voz tiene la habilidad de comunicar incluso el sondeo crudo que los puede hacer emerger dentro de una idea. Se puede hablar de la gradación del chasquido, de las gamas de ataque o armónicos en las vocales, de la aspiración velar o pectoral, etc. Pero es su desarrollo dentro de la idea lo que

¹ Es importante citar aquí el ensayo "Mapa del ruido en la música del siglo XX", del compositor argentino Marcelo Toledo, en el que junto a la revisión histórica, encontramos intuiciones teóricas importantes para una consideración sensible y atenta de las posibilidades del fenómeno acústico: http://www.marcelotoledomusic.com/Mapadel_Ruido.pdf

importa. Aunque pueden practicarse y afinarse, lo que es un ejercicio recomendable, que además suele dejar hallazgos en el camino, no se trata de efectos que a posteriori vengan a construir o componer el lugar sonoro que plantean. Incluso una vez acometido a la idea, el raptó de decisiones que ocurre en el interior de este trabajo tiene siempre como fondo la libertad absoluta.

En cierto modo, cada acto sonoro debiera dejar en el aire la huella de lo que no se ha elegido, su posibilidad latente. El esfuerzo en esa dirección está relacionado con desplegar la tensión de la búsqueda, y no solo la seguridad de lo hallado. Esto es quizá más comprensible dentro del ámbito de la música popular: la voz de Billie Holiday, la de Camarón de la Isla, el saxo de Charlie Parker o de John Coltrane, comunican la búsqueda dentro del material que están desplegando. El problema, y la sordera, comienzan cuando en lugar de esa realidad material del sonido, lo que escuchamos o decidimos escuchar es el género; el marco sobre el sonido está trazando su constelación. Si además la voz se plantea fuera de dicho ámbito de géneros o estilos, las posibilidades de sordera son aún mayores. Es por eso que para que la participación ocurra, más allá del trabajo creativo, es también necesario un oído libre.

Basta el ejercicio de la escucha para entrar en relación con lo que el sonido propone. Carne de aire en vibración y en travesía, en el caso de la voz y su idea pronunciada. Para que se produzca la escucha, necesitamos cuatro elementos, el primero de ellos meramente técnico:

- Auriculares / un buen equipo de música / un espacio adecuado para una actuación.
- Dejación del mandato visual.
- Dejación del mandato emocional.
- Curiosidad rigurosa hacia lo inédito.

Del otro lado de estas pocas fuentes de esfuerzo está la escucha, como participación. Y más allá del punto técnico, que hoy día es sencillo de solucionar, el resto depende de la capacidad y deseo que podamos tener de abandonar la reacción mecánica que un sonido no esperado normalmente provoca. En lugar de tratar de devolver a un espacio o categoría conocidos (conversión en referente visual o emocional) lo que se nos está ofreciendo, debemos

simplemente sostenernos en la experiencia que el sonido plantea. Las zonas intermedias de sensación o emoción que no han sido previamente codificadas pueden permitir la aparición de una nueva sensibilidad, más flexible, más sutil, menos aterrada, menos aferrada a la reiteración de lo que ya poseemos. Cómo pertenecer sin poseer, sería una de las cuestiones físicas y éticas cruciales en este tipo de trabajo. Cómo recorrer los materiales y experiencias conocidas desde una diagonal que permita respirarlas de otro modo, diagonal que además no debe cerrarse como definición, sino permanecer porosa, sensible a su propia construcción. Diagonal, constelación, como imágenes adecuadas para la interrupción creativa de nuestros hábitos. Nada malo en ellos, quizá, si al menos fueran nuestros, pero rara vez lo son.

La voz dentro del poema

La cercanía de un poema es una oportunidad para la evaluación de la naturaleza creativa de la lectura poética. El encuentro entre voz y poema contiene, por tanto, un potencial acto de cultura.

La lectura del poema como acción: qué ocurre en el poema, cuáles son las coordenadas de la idea que despliega, qué plantea que no había sucedido antes de él. Y cómo pensar este corte, y establecer escalas despiertas que permitan el tránsito entre lo teórico y lo performativo. Calma de aceptar que no conocemos, o apenas, lo que un poema nos trae. Y calma aún más tensa por saber que no estamos preparados, o apenas, para realizar en nuestro día el exceso de su coherencia.

No somos poema, ni debemos serlo, pero el poema puede entrenar nuestro día y potenciar nuestra percepción. Es por eso que lo necesitamos fuera de nosotros, para recordarnos el trabajo que aún queda por hacer. El poema es una herramienta para su posible lectura, teórica y performativa. Y esto no siempre ocurre.

Una primera instancia de relación con el poema supone localizar una idea en el entramado del texto que nos ha detenido. Recorrer esa parada es acometerse al trabajo de dicha idea dentro del poema. Este nivel de encuentro con el poema no es siempre necesario para la creación sonora, que en ocasiones provoca su propia idea (intuitiva, nacida de una

improvisación) en el roce instantáneo con el poema.² Pero exponerse desde el silencio a los descubrimientos de un poema, además de buen ejercicio, es también aliento preparatorio.

Para la voz, entonces, el poema es tropiezo responsable y sostenido dentro de lo abierto múltiple.

En su dimensión performativa vocal, el poema suele moverse entre la palabra hablada y la melodía, a menudo situándose en una de esas dos plataformas o alternando de un modo estable entre ambas. Lo oral del poema es antiguo, pero en su funcionamiento contemporáneo suele ceñirse a una variedad de códigos o rutinas de recitación que en general solo entregan dicho código junto a una adición personal al mismo. Lo que no está mal. Si no fuera porque suele ser lo único que sucede.

Las posibilidades cambian si el poema se convierte en partitura permeable, punto de inicio para una lectura no atrapada en la transparencia del significado, sino en la entrega del poema desde el lugar de su creación. Se ofrece el poema en la desnudez de sus tensiones, desde el punto de magma creativo en que se gestó, no en el sentido biográfico o historiográfico, sino epistemológico. Incluso en la pieza de papel ya concluida sigue bullendo la escuela de la decisión. ¿Por qué debiera la voz, al leerlo, limpiar esa riqueza y hacer transparente, en el canal pronunciado, lo que en el poema escrito es dialéctica sensible y evidente? *El traje que vestí mañana no lo ha lavado mi lavandera*, dice César Vallejo, ¿cómo mantenerse fieles a la breve violencia gramatical de este sencillo verso de inicio?; ¿cómo persistir, en el sonido, en esta interrupción de la lectura, en esta creación del acto de leer un poema, que esta línea propone? Y en el poema, en muchos poemas, esta es la regla.

Como búsqueda dentro del sonido, es el propio proceso creativo, el cruce de la idea en sus certezas y sus barro, lo que proponemos. Esto convierte al poema, y de un modo más inmediato, a la lectura sonora del mismo, en una zona de trabajo en que sostenernos en estado de permanente cuidado y sensibilidad. Mallarmé en su *Coup de dés* vio ya clara esta espacialización de la lectura, esto es, la posibilidad de sostenerse en una experiencia de lectura

² En un reciente artículo, Luis Bravo da con una expresión precisa, la de “puesta en voz” del poema, que me parece del todo correcta para pensar la entrada de la voz en el poema y viceversa. Bravo, Luis: “La puesta en voz de la poesía: antiguo arte multimedia”, *Revista [Sic]*, Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay 1 (abril de 2011): http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/SIC_abril_20111.pdf

dialéctica y no sintética. Curiosamente, en el prólogo de este poema, Mallarmé se muestra sordo al potencial radical sonoro de su descubrimiento, al usar una retórica musical romántica o como mucho impresionista, para comentar su propio poema. En el horizonte de mi “Mapa sonoro de la poesía”, esta pieza ocupa un lugar central, y casi secreto. Pronto, espero, llegará el momento, el encargo y la ocasión de compartir este secreto a voz.

Conclusión: voz y cuerpo

La voz parte del cuerpo, pero no pertenece a él.

De nuevo, exploración sensible: la voz piensa un cuerpo sin juntas, sin nudos. La voz como búsqueda dentro de ese cuerpo creado. Externo y expuesto a ser compartido, escuchado.

Para hacer inevitable la indagación de este axioma, percibido físicamente durante grabaciones en estudio y actuaciones, decidí realizar una serie de piezas centradas precisamente en disciplinas del cuerpo. El resultado, hasta ahora, incluye “Horizonte”, dedicado al cuerpo de la danza, y “Noche cerrada”, dedicado al cuerpo del boxeo. Ambas piezas pueden escucharse y verse en los enlaces de audio y vídeo contenidos en mi página web.

La pregunta, en realidad, en relación con este punto, es cómo hacer que el cuerpo del sonido sea autónomo, y que nuestra acción sea movernos dentro de ese cuerpo creado. El hecho de que tengamos un cuerpo bien definido y bien orgánico que nos hace estar vivos no debe ser excusa para la mimesis de dicha estructura en lo sonoro. Es por eso que es importante, y quizá esta es la labor más difícil, el encontrar una posición, un lugar del cuerpo (en la práctica, en la actuación), que permitan la aparición de este cuerpo de la voz. Cuerpo al que pertenecemos, sin poseer.