

# ACERCA DEL EXPERIMENTALISMO ORAL EN LA ARGENTINA

*Carlos Estévez*

## INTRODUCCIÓN

La Voz poética del universo no cesa en su actividad. El contacto con su potencia asusta. Ella no puede dejar de ser. El hombre establece estrategias para Aprehenderla y encauzarla, pero no puede traicionar su esencia: sería como atentar contra sí mismo. Un excesivo temor, una cierta cobardía, pueden llevarlo a pretender cristalizar su alma dentro de límites menos escurridizos o evanescentes. Pero Ella al fin, libertad plena, tampoco puede corromperse, aunque deba sobrellevar incomprensibles alianzas esporádicas, propias para su adecuación a la realidad sensible y cognitiva del hombre.

Sin embargo, este hecho, el hombre, que pareciera haber adaptado su sistema preceptivo conforme a las necesidades de la lucha de la especie por sobrevivir, cumple su sino y deja cumplir en sí aquello que lo enceguece y posesiona. Y si bien la memoria y el lenguaje se constituyen como mecanismos básicos de su diálogo con el mundo, no olvidemos que el modo de aprovecharlos, desarrollarlos y transmitirlos se conforma por consenso y se diluye a conveniencia, o finalmente se olvida por ineficacia.

Pero todos los lenguajes comunicacionales que modelan el grado de conciencia alcanzado por el hombre actual, están basados en elementos sensibles a los órganos externos.

Diferente orden comunicacional es el que no cesan de auscultar las voces que entrevén “otra realidad”, no siempre identificada como poesía por todos. Alimento habitual para estas extrasensibilidades, avancemos diciendo que toda poesía auténtica es un elemento destinado a sacudir, persuadir o convivir con el cambiante hombre a fin de revelar o confirmarle sus posibilidades de ser con la Voz, es decir, de su capacidad de infinito.

Dispuestos entonces a emprender esta tarea, y sumados a un ámbito que, conforme a la propuesta editorial convenimos en llamar “experimental argentino”, nos cabe en principio advertir que la estrechez del soporte libro para un muestreo adecuado a las obras puede complotar contra la cabal percepción y comprensión de las mismas. Esperamos que estas limitaciones de todos modos sean útiles como indicativas del camino por el que cada lector-auditor deberá transitar en adelante.

## ORALPOESÍA

Conviene ahora especificar algunos términos que acompañarán nuestra trayectoria.

- 1) Por oralidad entendemos la capacidad intrínseca del hombre de poder expresarse a través de sus órganos de fonación.
- 2) Desde un punto de vista sonoro, los pasos intermedios entre guturalidad y lenguaje, habrían pasado por el onomatopeyismo y la delimitación fonética.
- 3) Desde aquí, **poesía oral u oralpoesía** será para nosotros el basamento que sostiene las modulaciones que se han ido dando por medio de los constituyentes sonoros del lenguaje.
- 4) Entendemos en consecuencia la **oralidad poética** no solo como un hecho anónimo, popular, de transmisión personal, generalmente modificable, adaptado o decantado por su uso hasta su pérdida o fijación en formas “sacrificadoramente estables”, sino también dentro de un contexto mucho más amplio que abarca las manifestaciones autorales, estables o improvisadas, personales o participativas, de transmisión mediática, o de registros modificables posteriormente a voluntad en el estudio de montaje.
- 5) Proponemos también el término **oralitura** para acabar con la confusión que genera la Literatura al recostarse sobre la letra como derivada de “littera” y desvinculando a esta de sus propiedades sonoras.
- 6) Definimos entonces **oralitura** como el proceso de producción, conservación, difusión y juicio de las formas expresivas de lenguajes orales (poesía, cuentos, narraciones, etc.) por canales orales (conversación, discurso, debate, comentario, anécdota, etc.) tradicionales o mediáticas.
- 7) **Poesía escrita o literpoesía** se empleará para las manifestaciones elaboradas a tal fin.

## EXPERIMENTAL - EXPERIENCIAL

**Experimental** es un término que en el ámbito argentino ha sido muy citado durante el siglo XX a partir de los sesenta. La novelística de la época (Cortázar, Marechal, Sábato, Puig), la labor multimédica del Instituto Di Tella (teatro, artes visuales), la aparición del aparataje electroacústico en música, la interdisciplinabilidad, el aggiornamiento, etc. son clara muestra de ello. Digamos que se corresponde con un renovado deseo de cambio, de ruptura, de protagonismo y aún de vanguardia.

Será dentro de este contexto que debemos ubicar lo que hoy se diferencia claramente como los primeros intentos de **poesía fonética**.

Recordemos que si bien algunos autores dividen las aguas de la poesía fonética (desde principios del siglo XX hasta mediados de siglo), hoy, después de la equiparación de términos con la **poesía visual**, se prefiere el término **poesía sonora** como término general y atemporal para designar el poema hecho esencialmente de toda forma acústica de lenguaje que sea independiente de gramática o de significado alguno, (E. Robson), y que debe ser juzgada como una específica y consciente forma de arte (D.Higgins).

Nuestra posición prefiere observar ambas sólo como **modulaciones** de una **oralidad poética** inherente al hombre y, como tal, dentro del terreno de estudio de la oralitura.

Volviendo al experimentalismo, agreguemos que no se puede dejar de ver en él un proceso totalmente consciente, ligado al “evolucionismo” histórico, “superador” y “revolucionario”, de “ruptura”, etc., y como tal, acusando aun el pensamiento filosófico del siglo XIX, en gran parte acompañando los movimientos de intento de cambio social.

Este experimentalismo, en realidad, fue realizado a través de todas las épocas por todos los hombres. Cada vez que ocurre un choque de culturas (y en América lo sabemos muy bien), deben realizarse operaciones sintéticas de crítica social o no, modificadoras por fuerza del pasado. Los tiempos para estos procesos pueden ser breves o extensos y considerarse como una dinámica de tales. Estos procesos, además, ofrecen el atractivo de la aprobación o el rechazo inmediatos, configurando un verdadero hecho **participativo**. Se trata, en definitiva, de un laboratorio viviente que entiende y atiende sólo a sus propios gustos y deseos. No hay aquí especulación alguna, y es allí donde muchos poetas llamados cultos han ido a probar suerte intentado algunas veces cierta ideologización del receptor, mientras otros, en cambio, se incorporaron auténticamente a tal corriente.

Veamos también que la crítica social a través tanto de lo temático como de lo lingüístico, en calidad de ruptura con el sistema oficialmente adoptado, son hechos poco novedosos.

Si sumamos a esto que las primeras manifestaciones fonéticas bebieron todas de las fuentes primitivas o previas, y que el grado de repercusión social inmediato (requerido por la situación imperante) fue escaso, tendremos que todos los supuestos movimientos de vanguardia no han sido sino continuismos (por lo tanto nunca absolutamente rupturistas), y que dejan dudas con respecto a una abstracción total, pudiéndose rastrear en ellos ciertas pronunciaciones locales, y empleando muchas veces formas gramaticales o musicales como base organizativa.

Por lo tanto creemos que el término experimental puede considerarse una terminología de época que podría servir como hecho modulativo de liberación de energías que actúan siempre dirigidas conscientemente (aunque la propuesta se base en formas caóticas) y por lo tanto acusadoras del avance irreversible del proceso concienial del hombre.

Proponemos entonces el término **experiencial** por su mayor amplitud temporal y espacial y porque ya habiendo sido transitado y desbrozado el camino poético ha retenido finalmente el corazón palpitante del poema de la vida.

## LA EXPERIENCIA MAPUCHE

Si establecemos esta crítica es porque desde nuestro sitio observamos en los procesos de raíz, tesoros valiosos que en muchas ocasiones han sido tomados como fuentes o modelos.

No negamos el valor de la imaginación de los abocados a ello exclusivamente, ni de la incorporación a la corriente popular de lo muchas veces elaborado a otro nivel, pero creemos que hay

otros parámetros de juicio y otras perspectivas que deben ser tenidos en cuenta y en ellos nos detendremos ahora.

Comencemos intentando acercarnos a algunos de los criterios indígenas que tácitamente practican los mapuches, acerca la expresión, sentido y “estética” de algunas de sus manifestaciones poéticas.

Así nos dice Aimé Painé, descendiente y difusora de dicha cultura sureña:

“Nuestras abuelas son nuestras bibliotecas. Cada uno de nuestros abuelos son los libros y de ellos aprendemos y todo lo que sé es a través de la palabra, porque nuestra cultura es **oral**, somos mapuches, amamos a la naturaleza, la observamos, sabemos escucharla y le cantamos. Así, la canción es la imitación del sonido del viento:

“Uiii...ui-ui-ui-uuiiii  
ui-ui-ui-ui...iiii  
ui-ui-ui-uuiiiiiiiiiiii...”

(El resto de la canción se amolda al ritmo previo)

...Pero yo le decía a la abuela Sara: -“Abuela, realmente el viento en la Patagonia no hace ui-ui-uuii, hace fuuu...” y responde la abuela:”-Y bueno, pero más bonito es el ui –ui –ui...”

...Cuando baja la oración, refresca, entonces en el borde de la laguna se produce un oleaje chiquitito y el aguita dice: “iaclí... iaclí... iaclí...” y ella canta “...llaquiliquile  
llaquiliquile – gá...”

y así dice la canción de la gallina:

Hakekéi  
Eriáke  
Hakekéi

Mientras que el Dr. Rodolfo Casamiquela agrega: -“Estos taniel son canciones totémicas mapuches originadas en influencias patagónicas anteriores pero hacer taniel no es cantar –me han aclarado con pasión más de una vez- aunque luego, no han sabido explicar exactamente lo que verdaderamente es. Cantar es dicho por todos elcantún”.

Al respecto la investigadora del Conicet, Lucía de Garaño, explicita: -“Los Illkantum son más recreativos y muchos, improvisados por los mismos cantores, como modo de manifestar su agradecimiento, un afecto, una alegría, un encuentro, etc. “Y concluye: -“La postura mapuche ante la lengua es esencialmente estética. Esta es tan fuerte que no sólo está presente en las formas consideradas “literarias” (cuentos, relatos, etc.) sino que impregna hasta las conversaciones cotidianas y no como un objetivo impuesto conscientemente”. O sea, connatural a ellos.

## LAS COPLAS

Prestemos ahora oídos al grito desgarrador de las copleras norteñas.

-“El canto con caja es un ritual de la cultura andina. El discurso de los “solistas” trata sólo tres notas escalofriadas de empinamientos y derrumbes guturales. Sus palabras muestran la vida en tumbos y embestidas. Y cuando penetramos en esa órbita ya estamos iniciados en el manantial. Porque los cantos planetarios son el manantial y la sangría y ellos establecen la jerarquía del grito y el lamento como sacralidades del que puede cantarles”.

Muchos son primero recitados y luego entonados a la manera antedicha.

En el comentario de Leda Valladares subyace una investigación profunda y una comprensión y compenetración hasta el punto de convertirse no sólo en recolectora de dichas experiencias sino en difusora e intérprete avezada de dicha modalidad.

Conviene aquí detenernos para ver más de cerca la siguiente problemática. Cuando se establece el criterio de “despectividad de la hibridación” se apela a una especie solapada de racismo cultural.

En el ejemplo de la baguala norteña el “mestizaje idiomático” se da en el uso ya connatural del empleo alterno de castellano y quichua como en el caso de los cantos litoraleños donde hay alternancia de castellano y guaraní) coincidente con la aceptación de la nueva realidad externa. Porque esas comunidades son bilingües y usan el bilingüismo en forma espontánea donde inclusive las métricas más nuevas han sido incorporadas a la perfección.

¿Cabe entonces hablar de una “degeneración” del origen o simplemente sería preferible verlo como un hecho establecido y practicado que responde a la necesidad del momento?

Creemos que el pueblo actúa como un laboratorio vivo, sólo que con otros tiempos y otras formas de almacenamiento.

Es también experimentalismo y no primario, porque contiene elementos que un laboratorio no posee como ser la respuesta inmediata y a su vez la contraparte de los participantes del modo.

Transcribimos ahora, un cantar amatorio en castellano-quichua, extraído del Cancionero Popular de Jujuy, recopilado por el Prof. J.A. Carrizo, y editado en 1934.

En ningún tiempo de mí  
Nipita tapueunquichu.  
Bórrame de tu memoria  
Amaña rienanquichu

En ningún tiempo, de mí,  
Has de preguntar a nadie.  
Bórrame de tu memoria  
Que ya no me verás más.

### ORALPOESÍA CANDOMBERIL

Si pasamos ahora a la experiencia afrorioplatense notamos que “la poesía del candombe se basa en la morfología antifonal, dialoguística o sponsorial, también concida como call and response o llamado y contestación”, según N.O. Oderigo, quien agrega: “siendo típico que el solista inicie su discurso musical antes de que el coro haya terminado su exposición o viceversa (polifonía embrionaria), pero cabe acotar que “los elementos musicales están rigurosamente condicionados a la cadencia, al tempo, al timbre, al ritmo y a la entonación de los distintos idiomas africanos que son idiomas “tonales”, es decir que en ellos se emplea el denominado tono vocalizado (o tono significativo), donde un mismo vocablo puede poseer más de veinte significados distintos según la forma que se lo pronuncie y conforme a la intensidad que se imprima a los recursos musicales.

Y finalmente: “En su canto sólo les interesa la expresión más profunda, desembarazada de sus sentimientos, y más precisamente, los de la comunidad en que vive a despecho de los recursos y los medios técnicos de que echa mano para lograrlo.”

En el siguiente ejemplo, una combinación de onomatopeyas, palabras en diferentes idiomas africanos, castellano y gritos característicos nos acercan a su espíritu poemático.

Yum bam bé.  
¡Calunga, güé!

Oyé, yé  
Yum bam bé.  
Hé – é –é,  
he – é –é,  
María y curumbamba,  
María, ¡curumbé!  
Hé – é –é.  
Yum bam bé.

Á – lé – á –lé,  
Calunga, mussanga,  
Mussanga, ¡é!

Ella no está lejos  
¡Calunga, güé!

¡Oyé, yé!  
Ella no está lejos.  
Hé – é – é,  
hé – é – é,  
María está cerca del Mbamba  
María ¡curumbé!  
Hé – é – é.  
Ella no está lejos.

Á – lé – á – lé,  
Calunga la encontró,  
La encontró, ¡é!

## LA PAYADA

Llegamos así a a la instancia oral de payador gaucho.

En la lengua que éste emplea, se rastrean arcaísmos hispanos más los aportes de vocabulario de culturas indígenas periféricas a la pampa. (quichua, guaraní, mapuche). El payador se dirige a un auditorio acompañado por su guitarra empleando metros conocidos pero adaptados. Puede también hacerlo frente a un contendiente a la manera de un duelo criollo.

Su característica básica es el cantar opinando, sobre todo, después de la primera Invasión inglesa en 1806 a partir de la cual los cantares amorosos y picarescos pasan a expresar los anhelos políticos y sociales imperantes.

El pueblo informa, exhorta, o denigra al enemigo a través de ellos.

También pueden ser de gran hondura filosófica (a lo divino) o tratar temas heroicos, políticos, geográficos, botánicos, etc. (a lo humano).

Se improvisan sobre temas de inspiración propia o propuestos por el auditorio o contrincante. Son efímeros pues se extinguen con el cantor, por ser obra de éste o del momento, sin pasar de boca en boca ni quedar escritos.

El payador negro Gabino Ezeiza la introdujo en la ciudad y le aportó el ritmo de milonga.

Finalmente, por extensión, según León Benarós, allí donde se propone un enigma, una adivinanza, donde se excita el ingenio para pedir respuesta, la semilla de la payada de contrapunto está implícita.

Payada virtual hay, pues, hasta en las relaciones de un gato (baile criollo), cuando la moza (mujer) responde a la copla intencionada o solicitante del varón y le muestra convite o desdén.

## MARTIN FIERRO

A un cantor lo llaman bueno  
Cuando es mejor que los piores;  
Y sin ser de los mejores,  
Encontrándose dos juntos,  
Es deber de los cantores  
El cantar de contrapunto

## EL MORENO

Yo no soy, señores míos,  
Sino un pobre guitarrero,  
Pero doy gracias al Cielo  
Porque puedo, en la ocasión,  
Toparme con un cantor  
Que experimente a este negro.

Bajo la frente más negra

Hay pensamiento y hay vida.  
La gente escuche tranquila,  
No me haga ningún reproche:  
También es negra la noche  
Y tiene estrellas que brillan.

**MARTIN FIERRO**

Ya así me gusta un cantor  
Que no se turba ni yerra;  
Y si en tu saber se encierra  
El de los sabios profundos,  
Decime cuál en el mundo  
Es el canto de la Tierra.

**EL MORENO**

Y le daré una respuesta  
Sigún mis pocos alcances:  
Forman un canto en la tierra  
El dolor de tanta madre,  
El gemir de los que mueren  
Y el llorar de los que nacen.

**MARTIN FIERRO**

.....  
Y aura quiero que me digas  
De dónde nace el amor.

**EL MORENO**

Ama en el fondo del mar  
El pez de lindo color;  
Ama el hombre con ardor,  
Ama todo cuanto vive:  
De dios vida se recibe,  
Y donde hay vida, hay amor.

**MARTIN FIERRO**

Me gusta, negro ladino  
Lo que acabás de explicar;  
Ya te empiezo a respetar  
Aunque al principio me rei;  
Y te quiero preguntar  
Lo que entendés por la Ley

**EL MORENO**

La lay es tela de araña,  
En mi inorancia lo esplico:  
No la tema el hombre rico;  
Nunca la tema el que mande;  
Pues la ruempe el bicho grande  
Y sólo enrieda a los chicos.

**MARTIN FIERRO**

No ha de decirse jamás

Que abusé de tu pacencia,  
Y en justa correspondencia,  
Si algo querés preguntar,  
Podés el punto empezar,  
Pues ya tenés mi licencia.

### **EL MORENO**

Si responde a esta pregunta  
Téngase por vencedor;  
Doy la derecha al mejor,  
Y respóndame al momento:  
¿cuándo formó Dios el tiempo  
y por que lo dividió?

### **MARTIN FIERRO**

Moreno, voy a decir,  
Sigún mi saber alcanza:  
El tiempo sólo es tardanza  
De lo que está por venir;  
No tuvo nunca principio  
Ni jamás acabará,  
Porque el tiempo es una rueda  
Y rueda es eternidá  
Y si el hombre lo divide,  
Sólo lo hace, en mi sentir,  
Por saber lo que ha vivido  
O le resta que vivir.

Fragmentos del Canto XXX de  
“La Vuelta de Martín Fierro”  
de José Hernández

Mi mañana es nebuloso  
porque voy, mísero errante,  
mendigando a cada instante  
el pan que debo comer.  
Camino tras de la gloria,  
que persigue El hombre ufano,  
sabiendo que todo es Vano,  
el mañana y el ayer.

De “La vida del payador”  
de Gabino Ezeiza

G -Mientras gime el diapasón  
de dos guitarras comaperas  
busco con voz plañidera  
el cumplir mi obligación.  
Entonar una canción  
de mi patria en sus comienzos  
darle vida a lo que pienso

con una sana intención  
lo invito aquí en la ocasión  
Que hablemos de San Lorenzo.

A- Mientras vibra el instrumento  
Porque sus cuerdas imprimo  
Este verso aquí le arrimo  
Poniendo mi sentimiento.  
Yo le acepto muy contento  
y pongo aquí la intención  
Dejando de corazón  
Y a San Lorenzo me elevo  
que fue el bautismo de fuego  
que tuvo nuestra Nación.

A - Si le parece paisano  
Acollaremos los versos,  
G - Sabe que no es esfuerzo  
Siempre estando mano a mano.  
A – En este decir pampeano  
Quedará aquí en la ocasión,  
G – hermosa es la tradición  
Cuando se entra a recordar  
A – y el payador al cantar  
Va cumpliendo su misión.  
G – Esta es la terminación  
De esta preciosa jornada  
A – se termina la payada  
Y queda aquí la inscripción.  
G – Templado está el corazón  
De quien elevó sus alas  
A – lo que lo gaucho propala  
Defiende soberanía,  
G – junto al alma de García  
Queda el corazón de Ayrala.

Fragmentos de una Payada contemporánea (1970)  
entre J.J. García y R. Ayrala.

## **LA ORALIDAD CONTENIDA**

Hasta ahora hemos sondeado el territorio de la oralidad poética sólo intuible a través de los garrapateos por fijarla posteriormente.

No menos inasible suele presentarse en nuestros días cuando se oculta tras el velo de lo evidente o en el recóndito ámbito de los modos mentales.

Establezcamos un recorrido de circuito paralelo al oral a través de la lengua escrita y sobre todo a partir de la literatura de Mayo, en adelante con los devenires políticos de la nueva nación.

Montados las más de las veces sobre una corriente de fervoroso nacionalismo, arranca con los últimos estertores del neoclasicismo (Himno Nacional o Marcha Patriótica), y se continúa con el sentir romántico.

Todo el arco que se extiende a lo largo del siglo XIX encadena sucesivamente una poesía en su mayor parte extraída de los modos orales contenidos y declamatorios provenientes del neoclasicismo y a veces del exultante romanticismo.

Así se ve una literatura que navega a dos aguas y que se esfuerza por organizarse y definirse a sí misma con en la literatura de Mayo (J:C: Varela, López y Planes, E. De Luca, Fray F. De Paula Castaneda y otros), y luego los integrantes de la primera (O. V. Andrade en su composición “Nido de Cóndores”, hoy no casualmente incluida en los repertorios de recitación gauchescos) y la segunda generación romántica (C. Guido y Espano) hasta el particular caso de Almafuerde donde parece iniciarse la vertiente del profetismo laico.

Un canal poco sondeado y paralelo es el de los oradores poéticos al modo de B. Roldán o L. Lugones y coincidente con la prédica moralizante y nacionalista a la vez.

La vertiente de la **oralidad contenida** es detectable, más que en ninguna otra parte, en la gauchesca (Ascasubi, Del campo, Hernández). También es detectable en los poemas lunfardos, y más cercanamente a un poema visual como el que reproducimos de L Pazos.

### ***Marcha Patriótica***

Oíd, mortales, el grito sagrado:  
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!  
Oíd el ruido de rotas cadenas:  
Ved en trono a la noble igualdad.  
Se levanta a la faz de la tierra  
Una nueva y gloriosa Nación.  
Coronada su sien de laureles  
Y a sus plantas rendido un León.

Desde un polo hasta el otro resuena  
De la fama el sonoro clarín.  
Y de América el nombre enseñando,  
Les repite: “¡Mortales, oíd!  
Ya su trono dignísimo abrieron  
Las provincias Unidas del Sud”  
Y los libres del mundo responden:  
¡Al gran pueblo argentino, salud!”

Vicente López y Planes

### **JERGAS**

A partir de 1870 con la Ley Avellaneda, se produce la incorporación de una gran masa de inmigrantes de las más diversas nacionalidades: italianos, gallegos, polacos, siriolibaneses, judíos, etc.

Así, el paisaje lingüístico se enriquecen tanto la lengua va experimentando caminos alternativos varios.

Uno proveniente del esfuerzo por el aprendizaje del idioma local que en su faz transitoria pasa por la instancia simpática del cocoliche, muy bien reflejada por los sainetes de Alberto Vaccarezza.

Otra claramente enfrentada con la norma oficial se constituye como jerga que enorgullece sus poseedores pues se sienten plenamente identificados con ella al poder ser partícipes de su construcción. Nos referimos al lunfardo.

Una tercera es la lengua oficial que, paradójicamente, ahora pasa a reivindicar un criollismo que le sirve para fundamentar la tradición nacional.

De estos tres caminos, el segundo es el que nos resulta con un mayor caudal creativo.

La constitución de la posterior literpoesía lunfardesca recoge los aportes anónimos orales sucesivos de :

La jerga carcelaria

“Cuando el bacán está en cana

la mina se peina rizos;  
no hay mina que no se espiente  
cuando el bacán anda misho”

del compadrito barrial

“yo soy un lunfardo mishio  
pero al final soy lunfardo  
y estoy batiendo en caló  
que es el idioma que hablo”

del ambiente prostibulario

“Concha sucia, concha sucia, concha sucia,  
te has venido con la concha sin lavar  
esa concha tan bonita y picarona  
que refleja una pasión angelical”

y de voces indígenas vía canción campera-payadores urbanos

“Ahora con los choclos  
hacen los fogones  
calman las pasiones  
y cuitas de amor  
cuando algún paisano  
los va cocinando  
y otro va cebando  
un buen cimarrón.

(J.Betinotti)

### **BERTA SINGERMAN: El Aggiornamento en el Recitado Clásico**

La bisagra entre los modos recitativos anguilosados y los modernos, opera a través de la figura de Berta Singerman. Apoyada en su concepción de teatro sintético, por el sólo virtuosismo de su aparataje vocal sabía dosificar canto, voces y silencios para conseguir tonalidades siempre diferenciadas.

A veces criticada por su “exageración expresiva”, debemos ver en ello un llamado de atención al achatamiento y amaneramiento en que habían caído los modos provenientes y aún supervivientes de payadores gauchescos, lunfardos impostados, melosos recitadores radiales nocturnos, y aun los escritores martinfierristas que leían sus poemas valiéndose del medio radiofónico, por entonces en auge.

Ciertamente todos ellos la aplaudieron y además, no se privó de un éxito masivo nacional e internacional. La Singerman enriqueció su repertorio clásico universal con la nueva poesía negra afroamericana, el modernismo brasileño, poemas infantiles, pregones coloniales, etc.

El poema que transcribimos “Ferrocarril” del modernista brasileño M. De Andrade en esta versión, impide reflejar la aceleración rítmica, el ralentado, la sensación de lejanía, el paso vertiginoso del paisaje, los cambios tonales permanentes, que sólo una versión oral puede conseguir. Supo, además, acompañarlo de una “representación maquinal” acorde, que ya perfila los modos performáticos posteriores.

Sus actuaciones tuvieron gran auge entre las décadas del 20 y del 50.

## ***Ferrocarril***

Café con pan  
café con pan  
café con pan

Virgen María qué fue esto maquinista?

Ahora sí  
café con pan  
ahora sí...  
Vuela humareda  
corre, rodea...  
Ay don foguista  
ponga fuego  
en la hornalla  
que preciso  
mucha fuerza  
mucha fuerza  
mucha fuerza

Oo...  
Huye, bicho  
huye, pueblo  
pasa puente  
pasa poste  
pasa pasto  
pasa buey  
y boyada  
pasa gajo  
de ingaceira  
inclinado  
al riacho  
qué deseo  
de cantar!

Oo...  
Cuando me prendieron  
en el cañaveral  
cada pie de caña  
era un oficial

Oo...  
Niña bonita  
de vestido verde  
dame tu boca  
para matar mi sed

Oo...  
Me voy me voy  
no me gusta aquí

nací en el serón  
soy de ouricori

Oo...  
Voy ligero  
voy corriendo  
voy al máximo  
sólo llevo  
poca gente  
poca gente  
poca gente

*Autor:* Manuel Bandeira  
*Trad.:* Gastón Figueira  
*Versión Oral:* Berta Singerman

### **XUL SOLAR: Oralpoesía Sugerida**

Si bien no disponemos de la **oralpoesía** de Xul en acto, creemos que no es difícil inferirla, a partir de las siguientes pautas.

Sabemos que el último estadio de evolución en sus búsquedas estéticas se había encaminado hacia la exteriorización formal que resulta de aplicar los postulados del pan-juego. De este juego (rara-avis que combina y resume sus experiencias astrológicas, teosóficas, matemáticas, lingüísticas y artísticas) surgían palabras en pan-pengua con las que luego podían cosntruirse poemas escritos, poemas plásticos o música, en consonancia con la idea de correspondencia de las artes.

Sabemos también que estos poemas fueron leídos por él mismo en ronda de amigos. Una grabación atestigua su decir ligero y no muy claro en cuanto a pronunciación, pero sí seguro y convincente.

Y sabemos de sus avezados conocimientos fonológicos y de su buceo en las más profundas raíces de múltiples idiomas.

Creemos suficientes estos elementos para conjeturar, si no un ser oral, sí una potente idea con todos los datos necesarios para ser desplegada y actualizada con suma facilidad. Como lo atestigua el siguiente fragmento de un poema – visión mística en pan-lengua.

Sexpandan, ondulan voceríos de todas las lenguas i de muchas otras pósibles. I xas enjambres letras, i marañas glifos, i disfonéticas i copluracentos, como muchos qierhumos, se apartan o juntan, se contramueven o aqietan, en orden o no, forman, reforman séntido i argu siempre neo.\\Estrellas, sólcitos, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; doqier se vidienredan a la ciudá se constelan i disconstelan, se qeman, se apagan, cholucen, llueven, vuelan.\\Es un perflujo i reflujo de brisa i flúido i ráfaga i sonos i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo.\\Yo ya veicánsado me aturdo i olvido, disveo.\\Todo palidece, i se borra. Ya parece qentro a mayor cielo qes otra noche, qes luego más noche, qes más, teonoche honda sólida negra, qe mantemo i mistiamo; yo

### **OLIVERIO GIRONDO: Culminación de Xul**

“Arturo, yo me temo que voy a morir pronto. Pero antes voy a dejar mi voz, voy a dejar esta grabación para que quede como ejemplo a los poetas jóvenes de cómo hay que trabajar”. Girondo se refiere así a la grabación de su última obra poética: “En la Masmédula”

Obra señera dentro del ámbito de la poesía en lengua castellana por su innovadora formalización idiomática, no la es menos dentro del ámbito de la dicción poética.

Oliverio retoma sin temor aquella invitación de Xul a culminar su obra. Y no sólo lo hace brillantemente, con voz cavernosa y pausada, que trasluce con maestría y sin seriedad la temperatura de la obra, sino que demuestra a todas luces la oralidad subyacente e intencionada de su escritura. Oigamos el siguiente ejemplo.

### *Hay que buscarlo*

En la cropsiquis plena de huéspedes entonces  
meandros de espera ausencia  
enlunados muslos de estival epicentro  
tumultos extradérmicos  
excoriaciones fiebre de noche que burmúa  
y aola aola aola  
al abrirse las venas  
con un pezlampo inmenso en la nuca del sueño hay  
que buscarlo

al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio  
desnudo  
desquejido  
sin raíces de amnesia  
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de  
espuma de medusas de arena de los senos otal  
vez en andenes con aliento a zorrino  
y a rumiante distancias de santas madres vacas  
hincadas  
sin aureola  
ante charcos de lágrimas que cantan  
con un pezvelo en trance debajo de la lengua hay  
que buscarlo

al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso  
lúcido beodo  
inobvio  
entre epitelios de alba o resacas insommnes de  
soledad en creciente  
antes que se dilate la pupila del cero  
mientras lo endoinefable encandece los labios de  
subvoces que brotan del intrafondo eufónico  
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la  
frente hay que buscarlo

al poema

### **JORGE BONINO: la Oralpoesía Llana**

¿Rsttiwiemxxx?  
¿Quineceto?¿quineceto?  
¿Brytzkf sou nietrak?  
¡Brutztla gut fliendz!

Con estas construcciones fonéticas, de las que no tenemos certeza que constituyeran un idioma, Jorge Bonino pertrechaba sus dotes de comediante atípico.

Con un notable manejo de las tonalidades idiomáticas, sus extrañas palabras “sonaban admirablemente a alemán, para sugerir violencia; a inglés, cuando se requería un toque irónico, a francés para hablar del amor”, según J. A. Madrazo.

“Esa montaña de onomatopeyas y gruñidos, con la que Bonino retrataba la prostitución de la lengua mediante la cual los hombres creían comunicarse”, llegó a ser estudiada por un congreso internacional de lingüística, después de una serie de actuaciones muy exitosas en América y Europa.

Proveniente de Villa María, un pueblo de la provincia de Córdoba, después de debutar en la Capital provincial se instaló en 1966 en el mítico Instituto Di Tella de Buenos Aires, verdadero centro de experimentación y laboratorio de arte escénico, visual y musical donde convergían las actitudes más renovadoras del momento.

Si bien la poética de Bonino corresponde que sea enfocada desde su integridad (gestualidad, mensaje, comicidad, espontaneísmo, etc.), es convocada en este apartado debido a una secuencia del show “Bonino aclara ciertas dudas” durante la cual, echado en una cama y con la escena completamente a oscuras, “sueña”, mientras sus extrañas palabras se erigen en protagonistas únicas encargadas de transmitir todo el desconcierto y el desasociado que laceraban su hipersensibilidad y que le arrastraron a terrores e internaciones psiquiátricas, antes de su muerte acaecida en 1990.

## JUEGOS Y NO TAN JUEGOS

Modulaciones hay que llevan a pensar junto a K. Vossler que “En buena parte, los errores de comprensión de lo psicológicamente “mentado” se explica por esa ausencia de espontaneidad (la del hombre “razonable”): por la tendencia a buscar empeñosamente razones en un terreno en que únicamente rigen impulsos anímicos.

Esta manifestación de la energía no racional aflora de varias maneras, constituyendo un riquísimo material para la oralpoesía.

Comencemos por las jitanjáforas, que Alfonso Reyes se ocupara de desmenuzar a fondo en un artículo literario. El cordobés Javier Almeida nos dice al respecto que estas son “recursos fonológicos que utilizaban los antiguos poetas o hechiceros para curar o divertir de las antiguas Antillas.”

Almeida, que grabó varias de estos poemas suyos, también los denomina “mediúmnicos“. Al respecto de “capitolio”, él mismo nos dice: “se produjo en una situación de estado alterado en que no podía decodificar en un lenguaje la sensación por la que estaba pasando y es en este sentido que al no escribir música, traté de transcribirlo en letras.

Esto, de todas formas, desarrolla una sintaxis y una física muy peculiar, muy geométrica también.”

Si nos atenemos a la concepción de Reyes, que la denomina juego ecolálico puro, actualizador de los estímulos prolatorios, podemos incluir las espontáneas rimas infantiles:

“Catatumba, catatumba  
¿qué es aquello que relumbra.....”

Y las rimas onomatopéyicas del cancionero popular derivados de los desfiles candomberiles.

“Cum-tango,  
caram-cum-tango...  
cum-tango,  
caram-cum-tam...”

Los trabalenguas parecen pertenecer también a esa vertiente. Veamos el siguiente, recogido por J. A. Carrizo en su “Cancionero Popular del Tucumán” tomo II que seguramente ha sido influenciado por cartas españolas.

Tengo una tablita tarabin tantincluda  
El que la destarabintantinculase  
Será más que buen destarabintanticulador.

También las rimas en jeringoza (creación infantil) pertenecen a este juego. La siguiente escrita por J. S. Tallon recoge este procedimiento.

Javier Sobrino, en nuestros días, nos revela en su obra videada “O L 20052031” su predilección por dejarse penetrar del sonido de diferentes idiomas (chino, francés, etc.) en forma espontánea, lo cual hace de cada presentación una experiencia nueva e inesperada.

### **HELDER – PRIETO: Precursores de los ‘80**

A partir de 1982, un binomio de poetas integrado por D.G. Helder y M. Prieto comienza a desarrollar en Rosario su concepto de “poesía espectacular”. En el camino hacia un teatro de palabras persiguen (huyendo de la representación) “una experiencia capaz de modificar la sensibilidad auditiva, poética, que ayuda al receptor a evaluar un texto donde se pueda oír el granulado de la garganta, la oxidación de la consonantes, la voluptuosidad de las vocales...(según Barthes)”

En síntesis, tomar el sonido como asunto exclusivo.

Alejados del gusto por los neologismos, utilizan la “descontextualización de las palabras de su medio apropiado y su contextualización en un medio impropio, de manera que la fonética preste verosimilitud a lo que pareciera un proceso insensato.

Por ejemplo: con nombres propios como Berceo, Guadalquivir, Londres, Aquiles, etc., pudimos confeccionar secuencias lógicas y audibles, tal que un poema de amor:

berceo guadalquivir que tú misma por tú misma londres,  
aquiles el aire que salustio  
y magallanes mis heridas.

También, con una mezcla adúltera de prefijos, infijos, sufijos, interjecciones y proposiciones logramos, después de una recombinación exhaustiva, el verosímil sintáctico de un poema cualquiera:

Sin con aún que tras  
aunque desde hasta por según  
esas archi,  
pues tal,  
mas uy circun hiper  
si los quili cabe cuyo.

Carlos Essmann recoge parte de la experiencia en “Poesía Espectacular Film”, para el que cuentan también con la actuación de Oscar Taborda.

### **RICARDO MANDOLINI: el Poema Electroacústico**

Exceptuando las experimentaciones realizadas por el movimiento Música Más y Roque de Pedro en los años '60, el poema que transcribimos de Mandolini se presenta como una distorsión electroacústica de un texto suyo, que van adecuándose al sentido del mismo.

Es interesante citarlo porque se nos presenta como un precursor en esta línea que más tarde, será desarrollada con igual audacia.

“Decir una palabra  
es tornarse un navío  
que se aleja hacia el mundo.

La palabra es al mundo  
Lo que el ojo del vigía a tierra:  
Una distancia

Eso es lo que siente el poeta

Desde su barca fantástica  
A medida que navega y comprende  
Que ya no habrá puertos para él

Porque cruzar el charco  
Que lo separa de las cosas  
Sería tan difícil  
Como cruzar el océano  
Que lo separa de sí mismo.

“Poema reiterado”  
de Ricardo Mandolini

### **CARLOS ESTEVEZ: las Amplias Posibilidades de lo Oral**

Estevez comienza a desarrollar su actividad como poeta oral en 1985. En ese año aparece su libro *Oral* que será completado un año después con la grabación del mismo por su autor. Posteriormente son registradas también en cassette *Tempo* (1987) y *Transfonaciones* (1993).

Esta trilogía define hasta hoy a casi exclusivamente el único poeta argentino que asumió la oral poesía como su medio de expresión natural. Si bien las tres obras hablan de un intencionalidad de unidad temática y estructural fuerte (que siempre actúa como factor de unidad), las diferencias entre ellas son muy netas.

*Oral*, aparece como el intento más radicalizado por su alteración sintáctica, rítmica permanentemente variable, contracción de palabras, neologismos, silencios con valor, altibajos violentos de voz, climas contrapuestos, etc.

En síntesis, el sonido que no deslinda la semántica, es tratado como una forma etérea y maciza a la vez, modelado como una escultura.

Poemas de *Oral* han sido llevados a la danza por L. Lago o recreados en versión coral por J. Viera.

En *Tempo* experimenta expresivamente con una, dos o tres voces y algún empleo con aceleración por computadora, pero en un lenguaje más llano y directo.

*Transfonaciones* tomando como punto de arranque obras artísticas de relevantes creadores argentinos, configura un “fresco histórico” que resuena en el hoy del artista y al que se pliega en cada caso con el empleo de diferentes idiomas, jergas, o juegos lingüísticos.

Así hallamos poemas en quichua, mapuche, inglés, italiano, portugués, francés, castellano, palabras en guaraní, etc.

Sin registrar aún merece ser citada su oralización de los polisílabos del *Finnegans Wake* de Joyce

‘na nub’, av’, sub a los  
ram-  
ajes ‘nfin’tos d’ l’ lluv-  
i-  
a.

Ver,  
ver rem

on

tar:

po,  
poe,  
poes

sí

a.



## **ROBERTO CIGNONI: Payador Contemporáneo**

Recorre Cignoni el camino oral por dos andariveles. El poema fonético (Ej.: *Oda a Menem*) y el oracular-dialoguístico. El primero con el empleo de letras y sílabas que nos propone varios niveles de audición: el eminentemente acústico, o la alternativa semántica que opera con combinaciones sonoras que transmitan a la vez un dejo de ironía. Este ámbito pre-moldeado, se expande al entregarnos sus manifiestas fonéticas, ya decididamente encuadrados en una abstracción totalizante.

Ambas experiencias, que se mantienen dentro del terreno del poema unipersonal, parecen abrirse definitivamente con el empleo de la forma dialógica.

El *Oráculo Poético* no ha hallado aún encasillamiento posible pues intentarlo irritaría las mismas bases que conlleva esta propuesta.

Consecuentes con este pensamiento nos limitaremos entonces a describir su forma de funcionamiento externo. Al modo de un payador contemporáneo, Cignoni responde preguntas que el auditorio le propone instaurando un circuito participativo. La respuesta generada, siempre inédita, efímera, fruto de una absoluta improvisación, emplea un lenguaje que puede confundirse con el surrealista, pero que sin embargo parece acercarse a los más extremadas experiencias del zen en donde la cuestión revierte sobre sí y no porta otra intención que la de quitarnos el suelo por debajo de nuestros pies o que, en el mejor de los desenlaces, nos permite vislumbrar una vacuidad plena de sentido.

Otra variante es la forma toma y daca continuada e igualmente instantánea que establece frente a otro poeta. Su interlocutor, Gustavo Cazenave, descuella con un lenguaje exquisito y un ingenio que traslucen su maestría al respecto.

-Existe el amor?

**Viento:**

No te respondas por el amor, pues ninguna pregunta es pertinente.

Ahora, entre la piedra y el manantial que la resguarda, hay solo el roce efímero que no guarda significado, y al cual el amor invita otra vez con su nombre perdido y la distancia de Dios.

-Por qué el poema va en busca de la voz, y no de la palabra?

**Desierto:**

Es la voz que a tientas se acuclilla quien va en busca del poema y no es el poema quien busca la voz. Apenas la alondra soltó al último de sus hijos sobre el mar y húbole tragado la oscuridad, germinó. Sobre aquello que despobló, es allí donde crecía el poema.

-Cuál sería el último acto digno del ser humano?

**Viento:**

Tal vez la pregunta se responda a sí misma. El último acto digno del hombre sería cualquiera, siempre que sea el último. Pues allí, ninguna derivación, ni un interés, ni una trascendencia haría gritar a las cosas entre las tenazas de la teoría o las mordeduras de la creencia. Pues allí, el mundo sería solo mundo, ya sin nombre, ya ni siquiera mundo delante del lenguaje de su cancerbero.

-Cuántos son los filos del temor?

**Desierto:**

Tú por el temor, yo por el temor, cabemos en la acción, no importa los filos que presente, no importa tampoco los anzuelos que hayan sido tejidos para elevarnos, el temor logra en unos la miseria y en otros el deshojarse, puedes elegir, de cualquier modo temiendo.

Ante alguien que se sienta sin animarse a preguntar.

**Desierto:**

Has venido quizá a escuchar, has venido a sentarte en una silla que no te ha llamado y puedes decirte feliz por ello. Nadie te ha invitado, nadie te ha ordenado, y sin embargo no dejas de escuchar. Es el beneplácito para que la silla sea otra vez la pleamar, ligera y maravillosamente vaciada de ti.

-El cenit

**Viento:**

En soledad, tu mirada se ha torcido elevándose hacia lo alto. Allí descubres otra figura constelada que la conciencia del soberbio hombre cesa de interpretar. En soledad, observas ahora a la nube multiforme arrojar peces, diamantes y arbustos desde el carnaval de sus alada desfigura.

Ahora, perdido de tu especie, no encuentras sino el punto que no es ni alto ni bajo, ni izquierdo ni derecho, sino más bien el norte que ninguna brújula desencanta, sino más bien el astro al que ningún dios se atreve.

-Si Dios se escribe con sangre, ¿qué queda para el sobreviviente?

**Desierto:**

Se deposita la sangre y se mancha siempre el mismo pasillo, y se tiñe siempre el mismo rostro de la estatua, y decimos... Pero creemos haber escrito con sangre y en verdad sólo hemos echado un puñado de tierra sobre la tumba que, ante los ojos de quien la mide, inmediatamente desaparece.

*Oráculo Poético*, Centro Cultural Recoleta, agosto de 1996 -fragmento-

*Viento*: Roberto Cignoni

*Desierto*: Gustavo Cazenave

**FABIO DOCTOROVICH: el Avance en las Formas Computacionales**

Las experiencias de Fabio Doctorovich exceden el marco de la poesía sonora. El carácter multimédico y performático de sus obras requiere de una interacción totalizante para captarlas integralmente. Nuestra participación altamente activa es una sumatoria de vocalizaciones y gestualidades que posibilita respuestas individuales y grupales a la vez.

Esta amplitud no impide que algunos estadios de su “Poesía Gestual e Hipertextual para armar y/o realizar” puedan reivindicarse como experiencias orales-exclusivamente.

En ellos, las respuestas generadas por el auditorio – coro se conforman con la “partitura” previamente distribuida por el oficiante de director – Acotemos que estas partituras nos permiten elegir el camino a recorrer. Reconocemos así el hecho como efímero e insertado en un “tiempo real”.

Dentro de un concepto no participativo, en cambio, debemos ubicar sus poemas computacionales que, aún actuando como bandas sonoras de experiencias multimédicas, pueden percibirse como obras independientes.

Tres obras aún inéditas debemos a su producción electroacústica: *Nuiorc*, *Brief History Of The Land Of Scoundrels* y *Auschwitz*. Tanto la primera como la segunda compuestas y grabadas en los Estados Unidos aprovechan adecuadamente el bilingüismo, y la deformación de las palabras por los medios habituales de la música concreta (repetición, corte, estiramientos) y montados o intercalados como retazos sonoros de la realidad. En *Nuiorc* voces y canciones son procesadas creando una trama sonora que nos trasmite el vértigo y la confusión de dicha ciudad, pero más aún su paisaje anímico (soledad, histeria, encierro) que no deslinda al sarcasmo. Con *Brief History of the Land of Scoundrels* aborda más frontalmente la cuerda irónica cargando contra el liderazgo político de Perón. Apela para ello a similares medios de la obra anterior sumándole fragmentos de discursos políticos.

*Auschwitz* es una obra ya plena de dramatismo que resuelve toda la angustia pertinente por medio de una sola palabra protagonista: precisamente la que da título al poema.

## **BARBARA TOGANDER: una Voz Excelente para la Abstracción**

Las unidades mínimas acústicas del lenguaje, las letras, deben ser entendidas con la amplitud que ofrece el catálogo de la Asociación Fonética Internacional y también como la posibilidad de creación de nuevas unidades sonoras. De aquí se desprenden las propuestas alternativas más radicales de la poesía sonora y sus diferencias con la fonética.

Según E. Robson, en tanto las dimensiones acústicas de la 1ª son determinadas por los niveles de frecuencia, de extensión, de tiempo, de silencio – los cuales implican a su vez los problemas de percepción e identificación – la 2ª se basa en el componente tonal. Pero reconoce, de todos modos, que la fonética constituye un área que dominante de la poesía sonora.

La poética de Togander nos coloca inmediatamente frente a estas cuestiones al ofrecernos su particular modo de experimentalismo fonético. Proveniente del terreno del canto, sus abstractas improvisaciones vocálicas despliegan un sutilísima gama de sonoridades con las que hilvana un cosmos propio que no deja de sorprender en su riqueza combinatoria. Singular buceadora, sabe explorar y explorar el uso del micrófono y algunos elementos de distorsión electrónicos encuadrando todo su accionar dentro de una muy alta calidad interpretativa. Las pocas y breves actuaciones de Bárbara en este terreno, no impiden ubicarla en un sitio de suma significación para nuestro experimentalismo.

## **ALBERTO MUÑOZ: Radiofonía Poética**

Con *Abel, cazador de Caín*, Alberto Muñoz genera una poética radioteatral unipersonal con eje en lo sonoro, en donde establece claramente las diferencias para con la lectura convencional.

Estrenada al borde del siglo (1998) la obra se divide en 3 actos: *El viento en la ruta de Occidente*, *El viento en la ruta de Oriente* y *El viento en la ruta*, donde la voz del poeta alterna a su vez los bordes del canto, la recitación y la dramatización, con o sin música, dejando traslucir sus notables dotes en todos los terrenos.

Pero la pieza es importante, además, por varias razones: la clara conciencia de rescatar una “especie bizarra” (el radioteatro) y la constitución y propuesta de un lugar alternativo, un punto centrífugo, un diferente código en sí, con existencia propia, no dependiente, que revertiría, el concepto de borde, y a su vez, la propuesta de un poética no dependiente de un alto aparato tecnológico (aunque acuda a filtros y amplificadores) – más acorde con la realidad socio – económica.

Su profusión de códigos irradiados eslabonan esa constante de la oral poesía que en un movimiento de incorporación – decantación de “novedades”, en definitiva se queda con la pulpa para desechar la cáscara.

## **EPÍLOGO**

En síntesis: encuadramos la **oralpoesía** como un gajo del estudio de la **oralitura** –A su vez la oralpoesía ha ido mostrando su continuidad a través del tiempo acompañada de las pertinentes **modulaciones**.

Así, a grandes rasgos, podemos reconocer: una oralpoesía llana, caracterizada por el espontaneísmo (improvisaciones Mapuches, payadas gauchescas, diálogos Cignoni–Cazenave); otra contenida que, naciendo escrita contiene y pide ser oralizada empleando generalmente tonalidades ya conocidas (O.V. Andrade); otra sugerida como en el caso de Xul Solar en donde todos los elementos se prestan para una oralidad que aún nadie registró y que cada uno imagina a su manera.

Y otra compartida donde el texto casi obliga a ser recitado (Martín Fierro) y su transmisión es indistintamente oral o escrita.

Juzgamos las limitaciones del término experimentación y propusimos extenderlo inclusive al ámbito popular.

De esta forma sintetizamos una continuidad experimental modulada que atraviesa cada época. Bertil Malmberg en *La América Hispanohablante* define claramente a través de la lingüística estas modulaciones y la predisposición de este pueblo para ello.

“...el argentino es muy consciente de su derecho a romper con las normas fijadas por la Academia Española. Y tras este sentimiento de libertad se oculta, con frecuencia, una sensación vaga de que cada violación de la norma establecida es un argentinismo, de que cuanto “peor” sea su lengua, desde el punto de vista de la norma española, tanto más “argentina” resulta”.

Pero detrás de todo esto vislumbramos siempre activa, siempre actuante la voz poética del universo cuyo potencial persiste a través de los siglos y que se derrama en extrasensibilidades que actúan como latidos permanentes para que ese corazón no se detenga nunca.

Queremos dejar aclarado que muchos poetas performáticos no han sido citados aquí pues creemos que son dignos de un estudio por separado. Así mismo, pedimos disculpas por las omisiones, u olvidos que se hubieran deslizado. Nada deliberado concurre a ellos.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Autores varios. *Crónica de Payadores y Desafíos*, **21-10-1976**, Suplemento Cultura y Nación, Clarín: Buenos Aires.
- Carrizo, José Alfonso. *Cancionero Popular del Tucumán*, **1937**, Espasa Calpe, II.
- Freidemberg, Daniel. *Poesía Oral*, **1981**, Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- King, John. *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década de los Sesenta*, **1985**, Ediciones de Arte Gaglianone: Buenos Aires.
- Jacobson, Roman; Waugh, Linda. *La Forma Sonora de la Lengua*, **1987**, Fondo de Cultura Económica: México.
- Longoni, Ana; Santoni, Ricardo. *De los Poetas Malditos al Videoclip*, **1998**, Cántaro: Buenos Aires.
- Malmberg, Batil. *La América Hispanohablante (Unidad y Diferenciación del Castellano)*, **1974**, Ediciones Istmo: Madrid.
- Menezes, Philadelpho. *Poesía Sonora (Poéticas Experimentais sa Voz no Século XX)*, **1992**, EDUC: São Paulo.
- Odengo, Nestor Ortiz. *Calunga. Croquis del Candombe*, **1969**, cuaderno #178, EUDEBA: Buenos Aires.
- Pellegrini, Aldo. *Xul Solar*, **1966**, Colección Argentina en el Arte, Viscontea: Buenos Aires, 1 (9).
- Perednik, Jorge Santiago. *Poesía Concreta*, **1982**, Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- Racedo, Josefina. *Nuestro Adiós a Aymé Payné*, **1988**, Antropología: Buenos Aires, 4.
- Reyes, Alfonso. *La Experiencia Literaria*, **1969**, Editorial Losada: Buenos Aires.
- Rivero, Angel. *Poesía Concreta: una Introducción*, **1981**, Xul, 2.
- Rivero, Jorge B. *La Primitiva Literatura Gauchesca*, **1968**, Editorial Jorge Alvarez: Buenos Aires.
- Romano, Eduardo. *Sobre Poesía Popular Argentina*, **1983**, Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- Romano, Eduardo. *Las Letras del Tango*, **1990**, Editorial Fundación Ros: Rosario.
- Singerman, Berta. *Mis dos Vidas*, **1981**, Ediciones Tres Tiempos: Buenos Aires.
- Veiravé, Alfredo. *Literatura Hispanoamericana y Argentina*, **1973**, Editorial Kapeluz: Buenos Aires.

## **Fuentes Sonoras y Fílmicas**

- Campo, Gabriel; Castro, Ricardo; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos. *Paralengua*, **1991** (video).
- Essman, Carlos. *Poesía Espectacular Film* (film).
- Sobrino, Javier. *OL 20052031*, **1998** (video).
- *Grabaciones no publicadas: recitados y cantos mapuches; payadores gauchescos; En la Masmédula de y por Oliverio Gironde; recitados de Berta Singerman.*