

“NOVONEYRA, RECITADOR. UN EXEMPLO DE EXECUCIÓN DO VERSO LIBRE” (NA LEMBRANZA DE RAMÓN BARCE)

Olivia Rodríguez González

Universidade da Coruña

Na lembranza de Ramón Barce

Antes de que Marshall McLuhan lanzase á celebridade a afirmación de que “o medio é a mensaxe”, sinalando a intensificación cos medios de comunicación do s. XX da pegada da canle física na mensaxe verbal, xa se tiña conciencia do fenómeno nas creacións artísticas a través da palabra. No que se refire á poesía, vella expresión literaria dos seres humanos, é ben certo que a voz como canle de expresión do canto e da declamación, así como a escritura no caso do libro, deixan algo máis que unha simple pegada na composición do poema. A primeira é evidente en certos sistemas métricos, practicamente en todos, que teñen o ritmo e a melodía, como base. A segunda é visible no protagonismo adquirido desde o Simbolismo na factura gráfica do poema, e quizais tamén nas mesturas de elementos e o fragmentarismo que se practica desde a poesía romántica, onde cobra gran importancia o inacabado. O Romanticismo trouxo como hábito a lectura individual, persoal, íntima, da poesía editada. Antes fora habitual a súa lectura pública ou recitado, e omitimos o longo período de oralidade como exclusiva canle da poesía, en conxunción coa música e a danza. Vivimos hoxe un tempo de novas recitacións, pero segue a ser máis frecuente a lectura persoal, onde os versos se oen, execútanse, mentalmente. Mesmo hai quen os le en voz alta e chega á chamada “escansión”, unha lectura máis artificiosa, de acordo cos requisitos métricos á que atende.

Uxío Novoneyra era un recitador asiduo dos poemas de seu. O recitado da obra propia pode ofrecer datos tanto da poética do autor como das súas escollas estilísticas. Ese é xa motivo suficiente para interesarnos polo fenómeno da recitación, na que o creador é trobador e xogar a un tempo, ao actuar de intermediario entre o obra artística por el creada e o receptor.

Dispoñemos de rexistros sonoros e audiovisuais para levar a cabo unha análise dese recitado: existe unha gravación realizada polo editor de Santiago de Compostela, Henrique Alvarellos, cando era alumno de bacharelato nun instituto de Lugo no que Novoneyra ofreceu un recital en 1982 (Novoneyra, 2010a). E tamén contamos con dúas gravacións do recitado do poeta durante unha entrevista de 1988 en Radio Nacional (Novoneyra, 2010b e 2010c?). En *you tube* atopamos vídeos dos recitais que Novoneyra ofreceu en Euzkadi de composicións alleas; e o que o poeta deu en Vilaxoán de Arousa en 1998, co gallo do Día das Letras (cfr. nota 2).

TRES ENFOQUES DESDE OS ESTUDOS LITERARIOS

A análise servirá para botar luz sobre aspectos na recitación de Novoneyra da súa propia poesía, que resultan de interese para tres eidos literarios:

- 1– O retórico, concretamente o que se refire á derradeira operación ou fase de elaboración técnica da composición, a *actio* ou *pronuntiatio*, na que o creador transmite o discurso perante un público determinado.
- 2– O métrico, que nos levaría a unha reflexión sobre os fenómenos métricos –considerados como figuración retórica– na poesía de Novoneyra, desde o enfoque dunha métrica poética, no sentido de creativa¹. Pódese adoptar unha perspectiva musical que non descoide a poético-semiótica. Partindo de patróns métricos normativos, a análise de certos compoñentes acústicos poñería de relevo as estratexias rítmicas dos versos de Novoneyra. O ritmo non é cuestión só fónica, pero nesta análise o fónico é o punto de partida fundamental. E no fónico entran outros aspectos, ademais da intensidade, a altura e a duración do son. Aspectos que alcanzan á expresión musical, como veremos máis adiante
- 3– O comparado, pois a análise entra de cheo nas relacións entre poesía e música, un dos múltiples campos da literatura comparada.

En cada ámbito escollemos unha serie de ferramentas metodolóxicas para aproximarnos ao estudo do recitado de Uxío Novoneyra.

A RETÓRICA

A *actio* retórica ten a súa correspondencia literaria na recitación da epopea, da lírica e do drama. Unha obra de arte poética está en continua disposición de chegar ao público: no caso do poema, este represéntase ou execútase seguindo unhas pautas que os tratados de retórica foron recompilando ao longo dos séculos. Deste xeito, a peza poética que se considera atemporal, transfórmase nunha función momentánea a través da recitación perante o público. O máis frecuente é que as dúas actividades artísticas, creación e recitación, sexan levadas a cabo por persoas diferentes. Se nos remitimos á división das artes na Retórica, e no que se refire á obra realizada –*opus*–, tíñanse en conta ata tres tipos: as poéticas, as prácticas e as teóricas. Un poeta que recita a súa obra propia, crea e practica os dous tipos primeiros nunha mesma acción comunicativa. O artífice das artes poéticas prácticas é o *actor* (actor dramático ou recitador), que realiza a *actio* de maneira transitoria, se ben as técnicas de gravación poden acabar con esa transitoriedade, acercando esta arte práctica á atemporalidade das artes poéticas e completando, como vemos, unha viaxe de ida e volta. A *actio* pode ter fins externos, como o efecto purificador que pretenda alcanzar un recital artístico, o cal se relaciona dalgunha maneira co xénero retórico que Aristóteles identificou polos seus efectos de resposta

1 Outros enfoques do estudo da métrica son o teórico, o descritivo, o histórico e o comparado (Domínguez Caparrós, 1993: 18).

práctica inmediata no público, o *gens deliberativum*. Pode igualmente esa *actio* ser obxectivo do exame da “crítica”, que é o que intentaremos propor neste traballo (cfr. Lausberg, 1975).

Con esta finalidade, traemos aquí as interesantes observacións que a anónima *Rhetorica ad Herennium* (s.I a C.) recollía sobre as técnicas da “representación” do discurso na *actio*, referidas á voz e á xestualidade do rostro e o resto do corpo (Rhetorica, 1997: 189-198):

a) A modulación da voz vén condicionada por tres aspectos ou cualidades innatas do recitador, que a imitación e o exercicio continuo sen dúbida melloran: O *volume*, a *firmeza* (por exemplo: no *exordio* precísase un ton calmado e baixo, con pausas respiratorias prolongadas), e a *flexibilidade* ou capacidade de variación da entoación. Hai unha entoación axeitada para cada peza poética, de acordo coa materia tratada, e mesmo para cada parte do poema, co fin de evitar a monotonía. Pode utilizarse un ton conversacional, apacible; un ton de debate, enérxico; ou un ton amplificatorio, destinado a provocar ira ou misericordia.

b) O movemento do corpo, especialmente o rostro, debe coidarse para que, neste caso, un poema cumpra a virtude do *aptum*, é dicir, da adecuación e da pertinencia.

No referente á *actio*, enténdese que a pronunciación do poema acompañada de xestos debe axeitarse ás ideas expresadas e á súa formulación elocutiva (Lausberg, 1975, v. II: 376).

Poden verse vídeos en *you tube*² onde se constata a pobre xestualidade da recitación de Novoneyra: abóndalle con quedar de pé ou sentado. Le, non memoriza, e sostén o libro, como fonte de autoridade, coa man esquerda³. Furta o xesto do rostro ao público, pois non levanta do libro a mirada, permanecendo coa cabeza inclinada e movendo exclusivamente a man dereita: nos casos en que recita con atril, o brazo esquerdo queda morto; e a man, metida no peto. Os xestos da man e do brazo cumpren unha función enfática, pois subliñan o pronunciado, reforzando o *carácter* do momento (como cando pecha o puño). Ou cumpren unha función icónica, deseñando no aire o aludido.

2 “Recital de Uxío Novoneyra, Letras Galegas 1998, Vilaxoán de Arousa”, 7 minutos, 6 segundos:

<http://www.youtube.com/watch?v=P7GItVW'sBMA&feature=related>.

Xulio López Fernández, “Uxío Novoneyra en Baracaldo. Homaxe a D. Ramón Cabanillas”, editado por Asociación Cultural “Rosalía de Castro”, <http://www.youtube.com/watch?v=Mjib5WtVtMtQ>, 5 minutos e 49 segundos.

“Novoneyra em Vieiros. A certeza de sermos”, <http://www.youtube.com/watch?v=8RwPII7bSKM>, 3 minutos, 22 segundos

3 O que asiadamente observa sobre o particular Paul Zumthor, podemos aplicalo, no caso de Uxío Novoneyra, ao que apreciamos na gravación sonora e na gravación audiovisual, respectivamente “Cuando el poeta o su intérprete canta o recita (ya sea el texto improvisado o de memoria) únicamente su voz le confiere autoridad. (...) Por el contrario, si el poeta o el intérprete lee en un libro lo que escuchan sus oyentes, la autoridad procede más bien del libro como tal, objeto visualmente percibido en el centro del espectáculo interpretativo; la escritura, con los valores que notifica y conserva, es explícitamente parte de la interpretación” (Zumthor, 1987: 22).

A MÉTRICA

Imos utilizar o devandito concepto de *execución*, procedente do formalismo ruso, que considera o verso como unidade fundamental do ritmo poético. Foi Roman Jakobson quen advertiu sobre a diferenza entre *modelo de verso*, que dá a norma métrica; e *exemplo de verso*: realización concreta que se axusta ao modelo, pero que ofrece variantes (Jakobson, 1960, 1975: 371). Esas variantes son as que a *estilística* estuda para indagar nas peculiaridades da creación dun autor. Tanto o *modelo* como o *exemplo* existen aínda que non haxa receptor. Doutro lado, no plano da recepción da poesía, distingue igualmente Roman Jakobson entre *modelo* e *exemplo de execución*, posto que un poema pode ser lido –executado– ante un receptor de varias maneiras: aproximándose ao esquema métrico, transgredíndoo en certa medida, ou achegándose á prosa (Jakobson, 1960, 1975: 374-375).

Trátase de conceptos paralelos aos de *lingua* e *fala*, e no estudo da métrica o feito de non diferencialos provocara no pasado múltiples erros. Aínda hoxe, Agustín García Calvo no seu tratado sobre o ritmo, ten que alertar sobre as confusións dos gramáticos entre feitos de lingua e feitos de fala (García Calvo, 2006:81, 84-85, 87-88). Polo camiño da lingua desenvolveuse unha métrica lingüística, estruturalista e xenerativa, que só considera metricamente relevantes os elementos fonolóxicos pertinentes nunha lingua. Polo camiño da fala, da voz, hai unha métrica acústica que analiza o fenómeno da execución, e un dos seus froitos é o traballo de E. McSpadden (1962) a base de espectogramas, realizado sobre un poema de Jorge Guillén que recita o propio poeta. Prescinde de todo o que no sexa o son, e a Domínguez Caparrós, do que extraemos esta información, parécelle que a obxección maior que se lle pode facer a este tipo de análise é que esquece que a métrica é un importante “mecanismo de produción de sentido literario” (Domínguez Caparrós, 1993:10). Concordamos con este teórico en que o “cadro conceptual” proposto por Jakobson, e non sempre utilizado ao completo polos estudosos da métrica, é o que mellor pode dar conta dos elementos que entran no xogo do funcionamento do verso (Domínguez Caparrós, 1988: 247).

Na execución do poema podemos falar de tres grandes modalidades: a canción, a salmodia e o recitado (Zumthor, 1983, 1991: 187). Uxío Novoneyra executa os seus versos de acordo con esta última. A maneira de recitar está suxeita, por outro lado, a modas e correntes. Hoxe domina –hai excepcións, por suposto– a recitación próxima á lectura, unha lectura que limpa de ruído o texto e subliña os sons cunha esforzada pero natural vocalización. No período en que empeza a recitar Uxío Novoneyra, os anos 50, os modelos eran outros, próximos á declamación teatral (sen ser lectura dramatizada, que é outra modalidade, xa no terreo da arte dramática). No caso da poesía civil, como veremos, eses modelos estaban moi influídos polas maneiras de Pablo Neruda ou Rafael.

Alberti⁴. O certo é que a execución de Novoneyra tamén creou un modelo, como pode comprobarse no vídeo no que García Bodaño recita o “Poema dos caneiros”⁵, ou na parodia novoneyriana que Marte Dono inclúe no seu disco *Sons nus* (2010) acompañada por Baldo Martínez ao contrabaixo.

Por outra banda, hai a simple vista certas diferenzas na maneira de executar Novoneyra o recitado, determinadas polo xénero da poesía. Advértense xeitos distintos no recitado lírico-erótico de “O poema dos caneiros” (Novoneyra, 2010: gravación); no lírico-dramático de “Letanía de Galicia”, cuxo carácter coral vén dado polo título (véxase a execución do poema no vídeo da ASPG: Miguel Pernas, Comba Campoy, abril 2010). No recitado aforístico ou de imaxe lírica de haikú, para poemas creados con “versos illados”, que seguen a ser versos porque se integran na lembranza dun patrón, o cal implica, polo tanto, unha serie (Daniel Devoto, 1980, apud Domínguez Caparrós, 1993: 41). Ou o recitado da lírica de combate, civil, de ton épico, para “Vietnam Canto”.

Precisamente nos deteremos no exemplo de execución do “modelo” do verso libre que vén sendo este “Vietnam Canto”. Para o verso libre hai unha enorme variedade de execución, feito que ten implicacións no xeito de crear o poeta o texto. De aí que se poida extraer desa elección datos dunha poética implícita. A análise métrica dos poemas e a análise da súa execución revelan variantes polas que o esquema métrico do poema escrito queda transformado. Imos ver: Mario Pazzaglia distingue catro posibilidades de produción do verso libre en italiano –válido para as linguas románicas–: versos breves de distinta lonxitude, versos formados pola unión de dous tipos coñecidos, “uso de esquemas acentuais novos en versos de desigual medida”, e versos longos irreducibles a norma ningunha e con cadencia prosística (Pazzaglia, 1992, apud Domínguez Caparrós, 1993: nota p.187). Este poema de Uxío Novoneyra parece axustarse aos modelos 2 e 3, e as transformacións do exemplo de execución crean alternativas dentro destas mesmas posibilidades.

Tomás Navarro Tomás apunta algo que nos aclara a peculiaridade do verso libre fronte a outros de marcada pauta tradicional:

Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo a lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores. El papel principal del elemento subjetivo en el verso libre constituye su mayor diferencia respecto de la fluctuación de los antiguos versos épico y lírico (Navarro Tomás, 1966: 479).

-
- 4 Uxío Novoneyra está máis preto de Rafael Alberti que de Pablo Neruda na execución do verso. Cfr. Alberti recita “A galopar” en Paco Ibáñez, “Concierto en el Teatro Alcalá de Madrid en mayo de 991”: <http://www.youtube.com/watch?v=15JfnrqBqSI>, 6 minutos e tres segundos. Máis exemplos atópanse en <http://www.rafaelalberti.es/ESP/BibliotecaVirtual/Fonoteca/Audio.php?JT=VOBack>. Cfr. Poemas recitados por Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obra3.htm>
- 5 “Salvador García Bodaño recita o *Poema dos Caneiros*”, en Videoteca da AELG <http://www.coordinado-raendl.org/letras2010/uxiovideo.php#cane>

A LITERATURA COMPARADA

Para examinar a relación entre a poesía e a música desde unha perspectiva comparatista, o primeiro que debemos atender é a existencia de distintas manifestacións teóricas dunha métrica musical apoiada no exame da organización temporal do verso, que pode chegar a representarse mediante unha notación como a existente en música. R. Wellek e A. Warren informan de que na poesía inglesa foi aplicada por Sidney Lanier en 1880 e desenvolvida en anos posteriores nas universidades americanas, onde calquera texto pode transcribirse atendendo a unhas normas non exentas de vaguidade: cada sílaba é representada por unha nota sen altura determinada, a duración ten en conta sílabas longas, breves e semibreves; e a velocidade vai marcada por compases polo común de $3/4$ e $3/8$. Estes compases inícianse en sílaba acentuada, o cal quere dicir que non se contan as sílabas átonas iniciais de verso, mediante a chamada *anacruse*. Xulgan estes teóricos que o método fracasa co verso libre ou o de ton conversacional (Wellek/Warren, 1966: 197-199).

En Francia, unha aplicación desta teoría, pero en sentido diverxente no que ao manexo de sílabas acentuadas se refire, foi a que levou a cabo Maurice Grammont en *Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, manual no que se propuxo analizar a parte artística da forma do poema. O autor considera que a corrección é a parte mecánica da forma do verso, mentres que a harmonía e a expresión constitúen a parte artística (Grammont, 1913: 2), e estes dous aspectos son os que analiza polo miúdo no libro, despois de rexeitar o recurso á *anacruse* para a medición dos versos. O autor, por outro lado, estima que cómpre dar a ler os textos a lectores experimentados e cultos, para unha boa aplicación das técnicas da fonética experimental.

A métrica musical foi posteriormente perfeccionada por investigadores de varios países, entre os que se conta o importador deste tipo de estudos na Península, Tomás Navarro Tomás, defensor do compás musical como instrumento de simplificación e universalización da métrica. O compás comeza para Navarro Tomás sempre en sílaba forte, o cal implica o recurso á *anacruse*, para salvar a aparición de átonas ao comezo do verso. A mesma aplicación da notación musical ao ritmo do verso é utilizada polo filósofo e poeta portugués Amorim de Carvalho, autor da *Teoria geral da versificação*.

Á parte da cuestión de métricas de tipo musical, hai outros estudos comparados de poesía e música, moitos dos cales son realizados por poetas ou profesores que son músicos á vez, e que en Galicia ultimamente deron lugar a publicacións da autoría de Luísa Villalta, Silvia Alonso e Rosalía Rodríguez Vázquez (cfr. Bibliografía).

PROPOSTA DE ANÁLISE: A EXPRESIÓN MUSICAL NA POESÍA

A expresividade da disposición gráfica nos poemas de verso libre mereceu a atención de estudiosos como María Isabel López Martínez, que a examina nos poetas do 27, entre os que se contan autores como Dámaso Alonso ou Gerardo Diego, que –e non está mal recordalo– prestaron tamén atención á tesitura musical do verso nas súas análises.

Nós propoñemos un estudo desa “expresión musical do poema”, onde se poñen de manifesto os recursos acústicos en consonancia cos seus contidos semánticos. Buscaremos na “orquestración sonora” do poema de verso libre, seguindo o concepto preferido polo formalismo ruso á habitual “eufonía” ou “melodía” do verso (Wellek/ Warren, 1966: 188). Dentro dos artificios da “orquestración” distínguense esquemas sonoros, repetición de calidades fónicas idénticas ou afíns, e a utilización de sons expresivos, da imitación de sons.

Hai moitos exemplos disto na poesía de Novoneyra. No seu *Diccionario metodolóxico de análise literaria*, Arcadio López Casanova elixía, como exemplo de uso de harmónicos, o poema “Cousos do lobo” de *Os eidos* de Uxío Novoneyra: nel xógase á reiteración tímbrica dos sons vocálicos e as sílabas presentes en “lobo”, que van ecoando en palabras distribuídas ao longo do poema. E Claudio Rodríguez Fer estudou o recurso do *fonosimbolismo* en Novoneyra, seguindo a idea de que a expresión fónica e o contido semántico do poema son indisolubles.

O devandito teórico portugués Amorim de Carvalho considera que “é precisamente o sentido das palabras o que levanta o valor sonoro do verso” (Carvalho, 1987: 284). É ese sentido das palabras, ao noso entender, o que fai que Novoneyra recite os seu verso libre facendo un uso intensivo da chamada *expresión musical*. Como na música, na interpretación do poema non abonda con executar/realizar fonemas e entoacións de maneira impersoal. Hai unha parte artística na que o intérprete pon a súa propia personalidade aínda que siga a orientación dun autor ou compositor alleo

Se buscamos antecedentes de análises desta parte artística na literatura comparada, teríamos que nos remontar ao libro de Étienne Souriau, *A correspondencia das artes*, que trata de poñer os fundamentos da Estética comparada, definida polo autor como “disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes” (Souriau, 1947-1979: 14). No relativo á relación entre música e poesía, menciona Souriau casos como a “tradución” directa que a música pode facer dun poema a través da “esaxeración da declamación”, e achega o exemplo de Louis Niedermeyer e a súa musicalización de “O lago” de A. de Lamartine. Entre os medios musicais, este autor menciona, á beira do ritmo, o compoñente espacial ou agóxico, onde encadrarían os diferentes *movimentos* (*presto* ou *andante*, *accelerando* ou *ritardando*, etc.). En terceiro lugar, os matices. E, a seguir, a melodía, a harmonía, a instrumentación e a orquestración; é dicir, o uso artístico da variedade de timbres (Souriau, 1947, 1979: 193). Algúns destes elementos, aclara, só aparecen na execución. E mentres na notación musical eses elementos expresivos están indicados na maioría dos casos na partitura tradicional, na poesía non o están.

Imos centrar a análise da autorrecitación de Uxío Novoneyra nos seguintes elementos da *expresión*:

- *Movemento* ou *tempo*, que é a lentitude ou lixeireza coa que se executa o poema. Manifestase na cadea da frase, pero sobre todo, na duración silábica –na poesía greco-lati-

na, onde a duración era un feito de lingua, tamén se xogaba con ela na expresión—. Os termos para indicar o movemento inclúen indicacións sobre o carácter.

O movemento pode ser uniforme ou ben pode aparecer como desigual, por facer aumentar a velocidade gradualmente (*acelerando*), ou diminuíla (*ralentizando* ou *ritardando*). Poden realizarse cambios súbitos (*retido* ou *apresurado*), e cambios breves dunha soa sílaba. Pode romperse a regularidade e facer cambios a capricho (*ad libitum*) ata restablecer esa regularidade (*a tempo*). Cando se pasa dun fragmento a outro nunha transición rápida, sinalase cun *attaca*.

- *Carácter*: a idea expresada debe ir acompañada de sentimento. É difícil desligar o carácter do xogo temporal, como acabamos de ver.
- *Matiz* ou gradación da sonoridade, baixando ou elevando o volume. O matiz pode ser uniforme (*piano, mezza-voce, sotto-voce, forte*, etc.) ou gradual (*crescendo, diminuendo*). Para apuntar a diminución gradual do matiz e asemade do movemento, hai termos como *incalcando, calando, perdendosi*, etc.
- *Acentuación e articulación*: execución destacada ou ligada de sílabas, palabras, etc. Os matices da acentuación son máis complicados de facer en sílabas que en notas. Pola súa banda, os ligados realízanse sen que se deteña a respiración do recitador. Hai xogos musicais de ligaduras que seica se poidan aplicar tamén á execución da poesía: ao ligarse dúas notas, distintas ou non, a 1^o pode acentuarse e a 2^o abandonarse suavemente. Por outra banda, unha sílaba pode executarse solta, reducindo o seu valor á metade, e dando entrada ao silencio (*destacado* ou *picado*). Existe a posibilidade de facer un *picado-ligado*. A sílaba, ademais, pode atacarse subitamente e de maneira intensa, ou atacando suave ou forte e logo diminuíndo ou aumentando rapidamente a velocidade. Neste apartado gustaríanos incluír a utilización do “susurro”, a prolongación da articulación de sibilantes en posición final, a aspiración na pronuncia, e o alongamento ou recorte de vogais e mesmo consonantes, fenómenos que se producen na auto-recitación de Novoneyra.

ANÁLISE DUN EXEMPLO DE EXECUCIÓN DE “VIETNAM CANTO”

Como fontes de análise, dispoñemos dunha gravación realizada por Radio Nacional de Galicia en 1988, na entrevista de Manuel Rico Vereá para o programa *Noroeste. Terra e xente*, no que o poeta recita varias composicións, entre elas “Vietnam Canto”. A gravación foi sometida a limpeza nun estudo para distribuírse en disco acompañando a reedición de *Do Courel a Compostela*. O disco inclúe unha gravación máis antiga da lectura de “Vietnam Canto” (Novoneyra, 2010b). En segundo lugar, púxose en circulación esta mesma gravación do poema nunha escolma de oito composicións que Radio Nacional e a Deputación de Lugo editan con música de Manuel Balboa, co título *Últimas paisaxes. A voz de Uxío Novoneyra* (Novoneyra, 2010c?). Existe tamén un vídeo co recitado deste poema en rede⁶.

A composición é un poema civil que Uxío Novoneyra escribe como reacción solidaria ante a enorme mortaldade producida na Guerra de Vietnam en 1968 pola “Ofensiva do Tet” –así chamada polo aninovo luar do Tet, que se celebra entre o 29 de xaneiro e o 5 de febreiro–, nun ambiente de Guerra Fría, na que o sentimento de culpabilidade e o temor a unha gran conflagración invadían Occidente. As tropas de Vietnam do Norte e o Vietcong lanzaron a ofensiva contra os exércitos aliados baixo o mando de Estados Unidos, e o resultado repercutiu nas consciencias de intelectuais de todo o mundo, entre eles Celso Emilio Ferreiro e Uxío Novoneyra.

En canto á edición escrita de “Vietnam Canto”, axustámonos ao texto da primeira do libro *Do Courel a Compostela*, realizada en Sotelo Blanco, debido á que a reedición de 2010 en Galaxia ofrece variantes de escritura dos primeiros versos do poema. Atendendo, pois, á edición que en vida do autor se fixo por primeira vez desta obra, obsérvase que hai unha diferente métrica entre a escrita (exemplo de verso) e a execución oral gravada: O primeiro verso, de 14 sílabas, recítase como un hendecasílabo, con pausas que son silencios e ocupan o tempo dunha sílaba (“Cumes// cumes// cumes com’estes / ecoen unha vez por cada noite/. O que segue é un hendecasílabo tamén, é dicir, hai pausa longa antes de “ecoen” e a articulación do seguinte segmento convérteo nun verso autónomo. Os seguintes versos, onde aparece a palabra “Vietnam” son trisílabos na escrita, mais pasan a ser polo menos quadrisílabos a causa da prolongación da sílaba final. E detemos aquí o exemplo de diferenzas no cómputo de sílabas.

Hai marcas no poema escrito que só son visuais, empezando pola división en versos ou, como prefere chamarlles Francisco López Estrada, “liñas poéticas” (López Estrada, 1969: 119 e ss.), e seguindo polo uso das maiúsculas para enfatizar palabras, a repetición hiperbólica de letras e termos máis alá do realmente pronunciado, o uso de barras separadoras de letras e a representación do silencio con puntos suspensivos. Outras son marcas da voz, que representan a parte explícita desa expresión musical: uso de maiúsculas para indicar subida de volume, reiteración de vogais para sinalar que se prolonga a súa duración, uso de cursiva para indicar entoación de retrouso.

Na análise do poema que propoñemos a continuación, atenderemos aos aspectos seguintes (os dous primeiros quedan fóra da “expresión musical” na que se centra esta análise):

- 1) Indícanse en recadros as partes de expresión unicamente visual.
- 2) Mediante frechas apúntanse subidas e baixadas da altura do son, non de unha maneira exhaustiva, senón o suficiente para lembrar a presenza da riqueza tonal da fala galega, que na voz de Uxío gaña en matices.

6 “Vietnam Canto”, 5 minutos, 5 segundos:
<http://www.youtube.com/watch?v=cGBHtVirQyQ&NR=1>

- 3) Indícase o *movemento* con termos musicais que aparecen subliñados.
- 4) O *carácter* vai sinalado entre aspas, debaixo do termo de movemento. Procuramos utilizar vocábulos musicais, pero non nos resistimos a utilizar tamén termos retóricos relativos á *actio*.
- 5) Sinálase o *matiz*, é dicir, a variación do volume da voz, mediante reguladores (ángulos): *piano*, *mezza voce*, *forte*, etc. Se se mantén o mesmo matiz, indícase sobre o termo cunha liña descontinua.
- 6) Márcanse as pausas con barras (simples ou reduplicadas de acordo coa duración que teñan), e os silencios cunha liña entre parénteses cadradas. Mediante subliñados curvos destácase a *articulación* de segmentos pronunciados nunha soa respiración (ligados), que apuntan aos encabalgamentos cando van máis aló dun verso. Os destacados ou picados, onde aparece o silencio acurtando o espazo da sílaba, van anotados con puntos sobre as sílabas correspondentes, mentres que a prolongación dunha vogal ou consonante é marcada cunha raia curta.

Anótanse tamén algúns dos fenómenos típicos da pronuncia de Uxío Novoneyra, como a prolongación das sibilantes, que quixemos incluír na *articulación*. Téñase en conta que a limpeza á que as gravacións foron sometidas poden ter cortado instantes de aspiración e espiración. Se se escoita coa debida atención, notarase en ocasións a ausencia de toma de aire polo recitador.

CONCLUSIÓN

A análise da execución de “Vietnam Canto” revela que Uxío Novoneyra interpreta moi libremente o exemplo de verso que se pon de manifesto na edición escrita do poema. Substitúe a unidade do verso por segmentos que, ou o fraccionan ou, o máis frecuente, van máis aló da medida versal. Tende á conversión do verso libre maior ao verso tradicional, suxeito ao tempo respiratorio natural (o hendecasilabo, por exemplo). Por outro lado, e en sentido contrario, xoga a articular series longas de sílabas. A división do poema en bloques vén determinada polo carácter e o matiz, e non coincide necesariamente coa división editorial. Alterna o carácter teatral, enfático, co conversacional e fai un discurso retórico no que o *envío* e a *peroratio* son as partes máis visibles da súa *dispositio*.

A conclusión á que nos leva esta análise é que poesía de Novoneyra ten unha forte base oral. Está antes a execución do poeta que a súa disposición tipográfica: a proba témola en “Vietnam Canto”. Iso sen contar coa importante presenza do xogo fónico, ás veces trabalinguas sen sentido, ou cun fin lúdico que embelece o significado das palabras. O son, a acústica, está por riba da sintaxe, que se somete a ela, provocando desvíos con respecto ás pautas métricas –desde o punto de vista da pertinencia fonolóxica– da poesía galega: como o carácter pertinente da prolongación do tempo dunha sílaba, tanto a través da vogal como a través da consoante; ou o uso do silencio con duración

variada. Unha vez composto o poema sobre esta base, é sometido a unha “escritura” de tipo icónico, próxima ao caligrama, e típica da versificación libre: paralelismos tipográficos, que subliñan os sintácticos e semánticos; e elementos que pertencen exclusivamente á recepción visual do poema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Silvia (2001): *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carvalho, Amorim de (1987): *Teoría geral da versificação*. 2 vol., Lisboa: Império.
- Domínguez Caparrós, José (1988): “Modelo y ejemplo de verso, y de ejecución”, *Epos* IV, 241-258.
- Domínguez Caparrós, José (1993): *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- García Calvo, Agustín (2006): *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*,
- Grammont, Maurice (1913): *Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*. Paris: Édouard Champion (2ème édition refondue et augmentée).
- Jakobson, Roman (1960): “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, trads. Josep M. Pujol / Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral, 1975, 347-395.
- Lausberg, Heinrich (1975): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1975. 3 vols., trad. José Pérez Riesco.
- López-Casanova, Arcadio (2001): *Diccionario metodológico de análise literaria*. Vigo: Galaxia.
- López Estrada, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Navarro Tomás, Tomás (1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Las Américas (2ª ed., 1966).
- Novoneyra, Uxío (1988): *Do Courel a Compostela*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Novoneyra, Uxío (2010a): *Tempo de elexía*. Santiago de Compostela: Albarellos (con gravación en CD dun recital de 1981/1982 no Instituto “Lucus Augusti” de Lugo).
- Novoneyra, Uxío (2010b): *Do Courel a Compostela*. Vigo: Galaxia (con gravación en CD, procedente do arquivo da familia Novoneyra).
- Novoneyra, Uxío (2010c?): *Últimas paisaxes. A voz de Uxío Novoneyra nos arquivos sonoros de RNE en Galicia. Con música de Manuel Balboa*. Selección e dirección de Lino Braxe, Técnico de son e montaxe, Juan Luís Gómez; Produción: Tres. Laboratorio artístico, s.l., s.a., RNE/Deputación Provincial de Lugo.
- Pazzaglia, Mario (1992): *Manuale di metrica italiana*. Firenze, Sansoni.
- Pedro Cursá, Dionisio de (1992): *Teoría completa de la música*. vol. 1, Madrid: Real Musical.
- Rhetorica ad herennium (s. I a C.): *Retórica a Herenio*. trad. Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.
- Rodríguez Fer, Claudio (1980): “O fonosimbolismo na poesía de Novoneyra”, *Grial* 68, 144-160.
- Rodríguez Vázquez, Rosalía (2010): *The Rhythm of Speech, Verse and vocal Music: a new Theory*. Bern: Peter Lang.
- Silva, Vítor M. Aguiar (2001): *Teoria e metodoloxía literarias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Souriau, Étienne (1947): *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (versión española de Margarita Nelken, *La correspondencia de las artes*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965 e 1979).
- Villalta, Luísa (1999): *O outro lado da música, a poesía relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- Wellek, René / Warren, Austin (1948): *Teoría literaria*. Trad. José María Gimeno, Madrid: Gredos, 1966.
- Zumthor, Paul (1983): *Introducción a la poesía oral*. Trad. M.ª Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus, 1991.
- Zumthor, Paul (1987): *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Trad. Julián Presa, Madrid: Cátedra, 1989.

MEZZA VOCE
PIANO
entran/nas cidades do **SUL ESTE** lonxe
e xa todas son a aldeña **dó lado**
HUE/SAIGON/DANANG
con irmaos e parentes meus /ss/
galegos/de a diario ↓
mais que nono esqueceron/como nolo esqueceremos /ss/ "solemne"
tanto que ás veces **perto chaman** /home ↑
e /psch!
ollamos por **quén** M.F. < FORTE

MEZZO FORTE
non son eū tamén
quen eiqui quedo } acentuación
que estou matando eif } marcada
luxando **GALÍCIA** como se luxan
KANSAS NEW JERSEY CALIFORNIA COLORADO
IOWA
nomes tan limpos?

PIANO
perdón por esta paz ha ha!
PAZ en carteles xunto a COCACOLA ↓ "sarcastico"
PAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZPAZ
pra tapar tanto /tãto PIANO < M.V.
muro

PIANO
valcíraronnolos nomes /ss/
mais inda
indainda pobo
podo decir o teu **con forza**
inda se pode decir **o teu nome** dos que alá cain ↓ "amplificatorio,
pódemós obstinado, dramático"

M.V.
deles temos de novo nome:
/ **MARÍA MARIÑO** home pobo ↑
dinamiteira da **FALA** / "esconxuro"
home-pobo
home-pobo

M.F.
aquil por siglos/foi un pobo como é o meu ↑
o meu por anos/foi un pobo como é aquil ↑

SOTTO VOCE
IRMANDIÑOS DE GALICIA/VIETCONG ↑ "murmurio"

PIANO
entre miña mai / **ANA** / amor // iles
entre iles // amor **ANA** // ti

SOTTO VOCE
tres estudantes en **LUGO** sin os nomes "envío"
en **VIGO** / **MÉNDEZ FERRÍN** co'il
e vós **MARÍA MARIÑO** **CHÉ** // bágoas 1967

PIANO
non
eu sei que cantar non é igoal
perdón tamén/por iste tempo cas palabras
anque sinceras/tein tarde polos lados
e puntos suspensivos calcádós do refrixerador dun cañón
"conversacional e epilogal"

.....
o canto/parou/sin rematar
MV / PIANO ("perdendosi") "conversacional, con aspiración"