



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**



**PARA UNA POÉTICA DE LA VOZ: APROXIMACIONES Y DISTANCIAS ENTRE  
LA LETRA Y LA VOZ EN REGISTROS DE JUAN LUIS MARTÍNEZ Y  
GONZALO MILLÁN**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA CHILENA E  
HISPANOAMERICANA

MANUEL VALLEJOS CARRASCO

PROFESOR TUTOR:  
CRISTIAN MONTES CAPO

PROFESOR CO-TUTOR:  
FELIPE CUSSEN ABUD

SANTIAGO DE CHILE  
2022



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



A mis padres, María Elisa y Víctor Manuel.



## Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo, guía y dedicación de los profesores Cristian Montes y Felipe Cussen, quienes fueron parte fundamental de las discusiones que en este escrito se ponen en juego. Su apertura y comprensión estuvieron siempre presentes en las diversas circunstancias que vivió este investigador en el contexto de pandemia.

Quisiera igualmente agradecer a María Inés Zaldívar, Leopoldo Gutiérrez y Cristóbal Joannon por su disposición al diálogo y por su generosidad al compartir su tiempo y sus materiales creativos y de investigación. Asimismo, quisiera entregar mis agradecimientos a Eliana Rodríguez y Alita Martínez quienes, con toda celeridad y apertura, han posibilitado la aparición de la voz y los poemas de Juan Luis Martínez en esta investigación.

Agradezco también a los profesores Domingo Román y Carlos González y al poeta Rafael Rubio, quienes el año 2008, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, dictaron el curso “Lenguaje y poética” que abrió el camino y el ansia de indagación al fenómeno de la voz a este investigador. También al profesor Fernando Pérez que dictó el curso “La letra, la voz y la imagen” en 2016, auspiciado por el Departamento de posgrado de la Universidad de Chile, permitiéndome el acercamiento a bibliografía y debates actualizados en torno a dicho tema.



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



Mis agradecimientos a los amigos, investigadores y profesores José Díaz, Karen Basaure, Eduardo Farías Ascencio y Alejandro Véliz por su lectura atenta de las líneas que conforman esta tesis, por sus agudos y certeros comentarios.

De igual manera, ofrezco un agradecimiento profundo y sentido a mi familia, a mi pareja y amigos más cercanos: María Elisa, Víctor Manuel, Catalina, Herman, Carlos y Pablo, quienes, cada uno desde su vertiente, sustentaron este proceso con su afecto incondicional.

Por último, quisiera agradecer a la Agencia Nacional de investigación y Desarrollo (ANID) del Gobierno de Chile por otorgarme la Beca de Doctorado Nacional que me han permitido llevar a cabo esta investigación dentro del Doctorado en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana, de la Universidad de Chile.



## Resumen

El objetivo de esta investigación es el análisis de la dimensión sonora de las puestas en voz de poetas chilenos ocurridas en el período dictatorial y postdictatorial, en primer lugar, como espacio de integración al poema de niveles interpretativos no captables por la tecnología de la letra. y, en segundo lugar, como eje articulador de tensiones y coincidencias de la dimensión sonora de la voz y la dimensión visual de la escritura en sus poemas.

Los registros que constituyen el corpus de esta investigación son las grabaciones de María Inés Zaldívar, Enrique Lihn, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez y Gonzalo Millán. El estudio profundiza el análisis de estos dos últimos poetas a fin de observar, en el primero, los vínculos de tensión y coincidencia con su proyecto escritural de borradura del autor en *La nueva novela*, además de su relación con el contexto postdictatorial y, en el segundo, el diálogo y la tensión existentes con el respecto al proyecto de escritura objetivista planteado en *La ciudad*, a propósito de la aparición de un conjunto de huellas testimoniales del exilio.

La hipótesis que guía la investigación plantea que, tras su puesta en voz, el poema reconfigura o bien profundiza sus matices interpretativos al hacer ingresar otras capas significantes que impactan la superficie de la letra, elementos que se encuentran dados por la actualidad contextual de la puesta en voz, esto es, la performance sonora y el marco histórico inmediato que la circunda, pero también por el conjunto de propiedades de esta última: entonación, intensidad, ritmo, silencio y presencia. En este sentido, tras la consideración de la dimensión sonora, continuar interpretando estas obras solo desde la dimensión escrito-visual implicaría, por una parte, pasar por alto las particularidades que la voz pone en escena



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



como una propiedad de tensión o intensificación textual, es decir, omitir la aparición de una versión sonora que cohabita con la versión escrita y, por otra, desconocer la condición doble que funda la palabra poética en estos casos.



## Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>3</b>
<b>Resumen</b>	<b>5</b>
<b>Índice</b>	<b>7</b>
<b>Introducción</b>	<b>10</b>
I.    Oír, ver y volver a oír	10
II.   Objeto de estudio	15
III.  Hipótesis y objetivos	17
a. <i>Planteamiento de la hipótesis</i>	17
b. <i>Objetivo general</i>	18
c. <i>Objetivos específicos</i>	18
<b>Capítulo 1. La voz, objeto transparente</b>	<b>20</b>
I.    Apuntes para un materialismo de los sentidos	23
II.   La materialidad de la voz	30
III.  La semántica de la voz	40
a. <i>La voz: dirección, discontinuidad y estética</i>	41
b. <i>La letra y su voz, la voz con su letra</i>	48
c. <i>La política a viva voz</i>	58
IV.   ¿Qué es la voz? (para esta investigación)	65
<b>Capítulo 2. Poéticas de la voz</b>	<b>71</b>
I.    Lectura, invocación, declamación	71



II.	Del fonógrafo al sonido digital: ¿qué es lo que (no) oímos?	78
III.	Una poética de la voz	95
IV.	Materiales para una poética de la voz	99
V.	¿La voz versus la letra?	102
<b>Capítulo 3. Interludio: la voz de tres poetas</b>		<b>106</b>
I.	María Inés Zaldívar: “Arte de cerrar una ventana”	108
	<i>a. Formas del aire y el silencio</i>	108
II.	Enrique Lihn: “Monólogo del poeta (o el viejo) con su muerte	115
	<i>a. Susurro y corte versal: la admonición del abuelo</i>	116
III.	Raúl Zurita: “Sí” y “Canto de amor de los países”	125
	<i>a. Variaciones sobre la escritura</i>	126
	<i>b. Un alarido que no cabe en la letra</i>	129
<b>Capítulo 4. Juan Luis Martínez: la materialidad sonora del (autor)</b>		<b>137</b>
I.	Particularidades del registro	145
II.	Alzar la voz en el poema: “La lógica del verdugo”	151
	<i>a. La nueva novela en dictadura y postdictadura</i>	151
	<i>b. “La lógica del verdugo”</i>	160
	<i>b.1. De “El gato de Cheshire” a “La lógica del verdugo”</i>	160
	<i>b.2. La capucha del verdugo</i>	168
	<i>b.3. Agujerar lo real</i>	171
	<i>b.4. Una voz sin tachaduras</i>	176



III.	En el aire, tambalean signo y cisne	182
	<i>a. El signo blanco</i>	187
	<i>b. Swan de Dios</i>	196
	<i>b.1. Diagramación y sonoridad</i>	200
	<i>b.2. El cisne y el (autor)</i>	202
IV.	Martínez, poeta acusmático	205
<b>Capítulo 5. Gonzalo Millán: el exilio de la voz en la letra</b>		<b>211</b>
I.	Particularidades del registro	217
II.	El ruido de la voz sobre la letra	221
III.	Huellas vocales de un testimonio	226
	<i>a. Pausas, entonación y volumen</i>	227
	<i>b. Se desen... vuelve... se devuelve</i>	238
IV.	Levantar la voz de su exilio	242
	<i>Post Scriptum: la versión de Guzmán</i>	246
<b>Conclusiones</b>		<b>250</b>
<b>Bibliografía</b>		<b>263</b>
<b>Anexo</b>		<b>281</b>
I.	Tabla: simbología de transcripción	281
II.	Enlace a versiones sonoras	285
III.	Comunicación electrónica	288
IV.	Autorizaciones	289



## Introducción

### I. Oír, ver y volver a oír

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι:  
ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν:  
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν

*(Decid ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas,  
pues vosotras sois diosas, estáis presentes y lo sabéis todo,  
mientras nosotros, que nada sabemos, oímos su fama,  
cuáles eran de todos los dánaos los jefes y príncipes)*

Homero, *Ilíada*, II, 484-489

Oír, en tanto forma del conocimiento, ha sido una de las maneras de la percepción que la cultura del saber occidental ha ido dejando de lado desde el surgimiento de la escritura. Esta última, heredera de los aspectos de la visión, ha permitido la profundización de la racionalidad como proceso de habitación y entendimiento del mundo: la aparición de la perspectiva, la separación e individualización de los objetos y la posibilidad del análisis que se derivan de la actividad visual, han permitido el nacimiento de una cultura alfabetizada que, gracias a ello, puede registrar el paso de la palabra por el tiempo, «detener» y «objetivar» su tránsito por el aire a fin de volver sobre lo dicho. La aparición de la letra irrumpe la oralidad



en tanto permite «recuperar» el contenido de los «sonidos con sentido» proferidos por los seres humanos, sobre aquello que, de otro modo, se dispersaría entre los tañidos *asignificantes* del espacio.

Lo anterior, en palabras de Adriana Cavarero, ha llevado a una cultura ocularcentrista, en cuyo seno emergen las metáforas del saber como fenómenos de la percepción ocular: la luz del conocimiento, la sombra de la ignorancia, la metafísica de la cultura logocéntrica occidental (13). En esta epistemología de los sentidos, la escucha ocupa un lugar secundario en el nacimiento de la filosofía, siendo Platón quien comienza a utilizar el término *theoria* como “la contemplación de lo real, perdurable, inmóvil”, señalando a la presencia —temporal y espacial— como el elemento fundacional de lo cierto, dejando de lado al orden sonoro por resultar secuencial y, desde su perspectiva, inestable (Cavarero 38).

La visualidad, por su condición analítica, convoca la presunción de un contenido semántico que se oculta tras los objetos y las situaciones del mundo, determinando la necesidad de un examen acucioso a fin de «revelar» o «hacer visible» estos conocimientos. De este modo, hace su ingreso la noción de apariencia, tras la que todo fenómeno tendría un sustento que lo excede en tanto materialidad. Pero de manera paradójica, como ha propuesto Walter Ong, la vista es un sentido particularmente externo a los objetos, en tanto no permite más que el reconocimiento de sus superficies (74), lo que genera una identificación de lo verdadero como aquello que está más allá del objeto mismo y, en concreto, de la actividad lingüística como espacio en donde la validez recae en el significado de la enunciación. Se trata, a fin de cuentas, de la dualidad apariencia-esencia que, tras su desarrollo, se asentará



en la distinción forma-contenido y, de manera más tardía, en la determinación significant-significado. La dimensión auditiva del saber, entonces, por su cualidad «invisible», adquiere la condición de un medio para la expresión de un mensaje que, para la cultura del ojo, es lo que posee valor.

Así, aquello que compone el espectro auditivo y en concreto el de la voz humana, a saber, el timbre, la entonación, el volumen, el ritmo o sus formas menos conectadas con la lengua como el grito, ha sido desestimado como objeto del saber o, a lo sumo, se le ha considerado como un elemento que revela aspectos del contenido o del significado, rasgos suprasegmentales cuya función es la de enfatizar dichos aspectos<sup>1</sup>. Roland Barthes, en su célebre ensayo titulado “El susurro de la lengua”, ha profundizado en este asunto, señalando que, de hacernos cargo de esta dimensión «musical» de la lengua, esta “se desnaturalizaría, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado” (101). Y es que la predilección por lo visual ha configurado una suerte de positividad de la presencia, en la que aquellos fenómenos en apariencia no semánticos cobran una condición ajena a la investigación. Especie de *horror vacui*, la oreja —y en menor medida la boca, puesto que puede cerrarse— pareciera recordar una cavidad oscura y vaciada, algo que no puede reconocerse a simple vista.

Pero lo que parece un abandono debiera ser entendido más como un hiato en la historia de cultura. Si bien es cierto que el desarrollo de las sociedades alfabetizadas ha

---

<sup>1</sup> Existen, de todos modos, acercamientos actuales desde la fonética y la pragmática que profundizan en estas dimensiones sonoras, en concreto en la entonación como un factor «desoído» de sus investigaciones.



propiciado un saber eminentemente visual, la dimensión auditiva ha sido el medio privilegiado para la transmisión del conocimiento y la memoria en las culturas prealfabéticas, incluso en aquellas que poseen un sistema de escritura. Todavía, en el budismo tibetano, por ejemplo, se lleva a cabo una práctica llamada *Kama*, la cual implica el traspaso al oído de un conocimiento secreto por parte de un único maestro a un único discípulo, saber oculto que se ha transmitido por siglos solo por medios auditivos. También en las sociedades occidentales la voz continúa perviviendo como un elemento que sustenta, de modo estructural, un conjunto de prácticas sociales. Por ejemplo, como ha hecho notar Mladen Dolar, la democracia se funda en el acto declamatorio de la ley, sin cuya enunciación el aparato legal es letra muerta, puesto que la voz comporta una dimensión social y política que pone de relieve el nivel sonoro como el sustento de la letra comunitaria (133-134).

La voz, con sus particularidades, está a la base de nuestra comprensión del mundo y ha pervivido en el lenguaje mismo, incluso en el nivel semántico del alfabeto, el que solo existe en tanto remite a un conjunto de sonidos que pueden ser articulados, llevando a la aparición de una cultura de *oralidad secundaria*, en la cual pervive el «molde mental» de una sociedad de *oralidad primaria*, es decir, de aquella que desconoce los medios de escritura o impresión (Ong 20). El reconocimiento de la oralidad incrustada, por así decirlo, en las culturas alfabetizadas, ha propiciado el desarrollo de diversas investigaciones que han comenzado a preocuparse de este fenómeno de manera consistente; y es que la voz y sus formas expresivas han estado presentes a lo largo de toda la historia de la humanidad, pese a que no hayan sido el foco principal de los estudiosos de la cultura.



La poesía, en este marco, es un género que presenta condiciones únicas para la indagación de la voz, en tanto proviene de la oralidad primaria, y ha pervivido en el tiempo gracias a su capacidad de adecuación a los cambios que la cultura de la oralidad secundaria requería. En otros términos, la palabra poética constituye una práctica artística en cuyo seno la dimensión acústica de la voz y la dimensión visual de la letra encuentran un punto de intersección, a veces dialogante, a veces tensionado. El poema se resiste a ser un objeto completamente de la letra, en tanto sus medios expresivos remiten a elementos orales presentes en su estructura, en sus medios de composición, pero también en sus figuras sonoras y, de forma particular, en uno de sus medios de socialización: la lectura poética, en donde la palabra reclama su condición oral y política como medio de convocatoria y encuentro. Aquello que la letra posiciona en lo individual, la lectura lo transforma en un decir abierto a la comunidad.

En este sentido, consideramos que la crítica mayoritariamente ha centrado sus esfuerzos en la comprensión de los aspectos semántico-conceptuales identificados con la letra del poema, dejando de lado otros niveles como el vocal lo que, desde la perspectiva de Charles Bernstein, limita la lectura del poema y resta al crítico variados y ricos niveles de lectura, dejando su análisis incompleto (*Close listening* 3-26). Pensamos que esta práctica se sustenta en la idea de que la letra se puede leer a sí misma, que posee, por decirlo de algún modo, su propia voz y que los aspectos vocales solo corresponden a elementos sin valor semántico y que por ello resultan prescindibles. Bajo este parámetro, la revisión crítica de los aspectos propios de la voz, entendiendo a esta como una capa de igual densidad, pero de



distinta naturaleza con respecto a la letra, apuesta por una noción deconstructiva en cuanto revela no solo una oposición binaria que omite a la voz, sino la supuesta *naturalidad semántica* del signo escrito en poesía.

## II. Objeto de estudio

Nos proponemos en esta investigación el análisis de un conjunto de grabaciones de lecturas poéticas de autores chilenos, cuyos registros se llevan a cabo entre los períodos dictatorial y postdictatorial, con la intención de dar cuenta de los distintos niveles interpretativos que propicia la puesta en voz de sus textos. De este modo, es conveniente precisar que trabajaremos aquí con textos escritos que se enuncian, es decir, que su condición primigenia es la letra, lo que nos movilizará a considerarla de igual manera a fin de indagar en las confluencias y tensiones que surgen a propósito de su intersección. Las grabaciones que aquí se investigan no poseen una revisión crítica anterior y su análisis está compuesto por los siguientes registros y publicaciones:

1. La puesta en voz del poema “Arte de cerrar una ventana” de María Inés Zaldívar, aparecido en la quincuagésima pista del disco compacto *Poetas-Chile Siglo XXI, volumen 8*, lanzado en 2004 por el sello discográfico Leutún. Se contrastará con la versión escrita del poema aparecido en *Década*, libro publicado por Torremozas en 2009.
2. La lectura del poema “Monólogo del viejo con la muerte” (titulado en la lectura “Monólogo del poeta con su muerte”) de Enrique Lihn, incluida en la segunda pista



del compacto *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones* (2005) editado por Cristóbal Joannon y Roberto Merino. El registro de la lectura fue realizado en 1977. El texto será contrastado con la versión escrita del poema aparecido en *La pieza oscura*, publicado en 1963 por Editorial Universitaria.

3. La puesta en voz de los poemas “Sí” y “Canto de amor de los países” de Raúl Zurita, correspondiente a una lectura realizada en la Sociedad de Escritores de Chile, en Santiago, el año 1989. Se trata de una grabación en cassette digitalizada y sumada al Archivo Audiovisual y al Archivo de la Palabra de la Biblioteca Nacional de Chile. Se contrastará esta grabación con su versión escrita aparecida en *La vida nueva, versión final*, publicada por Lumen en 2018.

Estas lecturas serán analizadas de manera amplia y general con el fin de señalar los elementos que pueden surgir al nivel de la voz en relación con el medio-escritura. Estas puestas en voz coinciden con los patrones comunes al género: su producción en vivo, con público asistente o cuya grabación de estudio posee fines divulgativos de la obra. Por su parte, las puestas en voz de los autores que se mencionan a continuación responden a registros anómalos en el entramado de las lecturas poéticas, cuyas características no paradigmáticas han movilizadado la profundización de las mismas en esta investigación:

4. Las lecturas correspondientes a los poemas “El gato de Cheshire” (“La lógica del verdugo” en el audio) y “El cisne troquelado” aparecidas en el CD *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones* editado por Cristóbal Joannon y Roberto Merino, lanzado en 2005 y que toma como material la grabación de una selección poética de Martínez



destinada a una lectura en La Sorbonne en 1992. Estos registros se pondrán en diálogo con los poemas publicados en *La nueva novela*, en su reedición de 1985 a cargo de Ediciones Archivo.

5. El registro vocal de una lectura realizada por Millán con motivo del documental *Blue Jay, Notas de Exilio* de Leopoldo Gutiérrez, en 2001. Se trata del fragmento “48” del poema *La ciudad*, en su versión publicada en Montreal en 1979 y que se registró en 1982: la grabación de 2001 busca hacer inteligible el audio de la grabación original. Para realizar los contrastes con la versión sonora, se utilizará la versión del poema publicada en 1979 por Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.

### III. Hipótesis y objetivos

#### a) Planteamiento de la hipótesis

La hipótesis que guía nuestra investigación plantea que, tras su puesta en voz, el poema reconfigura o bien profundiza sus matices interpretativos al hacer ingresar otras capas significantes que impactan la superficie de la letra, elementos que se encuentran dados por la actualidad contextual de la puesta en voz, esto es, la performance sonora y el marco histórico inmediato que la circunda, pero también por el conjunto de propiedades de esta última: entonación, intensidad, ritmo, silencio y presencia. En este sentido, tras la consideración de la dimensión sonora, continuar interpretando estas obras solo desde la dimensión escrito-visual implicaría, por una parte, pasar por alto las particularidades que la voz pone en escena como una propiedad de tensión o intensificación textual, es decir, omitir la aparición de una



versión sonora que cohabita con la versión escrita y, por otra, desconocer la condición doble que funda la palabra poética en estos casos.

*b) Objetivo general*

El objetivo general de esta investigación es analizar la dimensión sonora de la puesta en voz de poetas chilenos ocurridas en el período dictatorial y postdictatorial, en primer lugar, como espacio de integración al poema de niveles interpretativos no captables por la tecnología de la letra. y, en segundo lugar, como eje articulador de tensiones y coincidencias de la dimensión sonora de la voz y la dimensión visual de la escritura en sus poemas.

*c) Objetivos específicos*

1. Describir el fenómeno de la voz como un elemento valioso para la investigación de carácter literario.
2. Discutir la noción que identifica a la poesía principalmente con el registro escrito, con miras a abrir perspectivas hacia la existencia de una poética de la voz.
3. Delimitar un aparato teórico-crítico que permita el análisis de la lectura poética como un objeto proclive a los estudios literarios.
4. Analizar los registros de audio de la poeta María Inés Zaldívar y de los poetas Enrique Lihn y Raúl Zurita en relación a su versión escrita, con el objetivo de apreciar la irrupción de elementos en la voz como ejes en donde coinciden o se tensionan sus propuestas al nivel escrito-visual.



5. Indagar en los registros de audio del poeta Juan Luis Martínez respecto a los vínculos de tensión y coincidencia con su proyecto escritural de borradura del autor en *La nueva novela*, además de su relación con el contexto postdictatorial.
6. Examinar el registro de audio del poeta Gonzalo Millán en diálogo y tensión con el proyecto de escritura objetivista propuesto en *La ciudad*, a propósito de la aparición de un conjunto de huellas testimoniales del exilio.



## Capítulo 1

### La voz: objeto transparente

*Ningún sonido le teme al silencio que lo extingue*

John Cage

No es un secreto para nadie que la voz es el vehículo de las palabras, el camino invisible que guía los significados desde el traqueteo de la lengua del otro hasta la oscilación de nuestros tímpanos. En esta transparencia se deja ver un gesto de humildad: para que el sentido aparezca, la voz debe menguar; la significación se revela una vez el fantasma de la voz se ha retirado. El fenómeno vocal nos recuerda a un mensajero bastante tímido y, paradójicamente, silencioso: la voz no dice, las palabras no le pertenecen, se limita a reproducir. También nos recuerda a la historia de la pobre Eco, la ninfa de cuya boca solo podían salir las palabras más bellas y placenteras —por mucho que fueran aquellas destinadas a los peores enemigos—. La diosa Hera, celosa por este don y su innegable atractivo para Zeus, condena a la ninfa a la reiteración de la palabra final proferida por otros: de esta manera, Eco sigue siendo la dueña de su voz, pero no de sus palabras, destinada al cántaro de una expresión que desconoce tanto su valor como al cuerpo que la profiere.

Así, parece que la voz desprovista de su significado, la voz como elemento en sí mismo, no tuviera mucho valor, después de todo ¿no se trata de eso la comunicación, del intercambio de significados?, ¿no es para eso que abrimos la boca, para darnos a entender? Sin duda el viejo Aristóteles estaría a favor de esta afirmación. Su acuerdo es tal que, siguiendo la línea argumentativa de Adriana Cavarero, en su *Política* establece la línea



divisoria entre seres humanos y animales en este punto: el hombre es un *zoon logon echon* —que malamente se ha traducido como «animal racional»—, es decir, “la criatura viviente que posee *logos*” (1253a9–19). Este *logos* tiene su raíz en la palabra *legein*, la cual hace referencia tanto a “reunión”, “unión” y “conexión” como a “hablar”. En este sentido, los antiguos griegos consideraron *logos* como un término que designaba la capacidad de juntar y reunir palabras. Esta capacidad humana, para el autor de la *Poética*, comprende la potencialidad de establecer sonidos con significado, esto es, una *phoné semantiké* (1457a5–30) que nos diferencia de la simple *phoné* que funciona como un signo [*semeion*] de condiciones circunstanciales, comunicación propia de los animales (33-34).

Muchos siglos más tarde, Ferdinand de Saussure propondría en su acercamiento estructural al lenguaje un espacio para la voz que, en términos concretos, no difiere mucho de aquello señalado por el vetusto discípulo de Platón. Para el lingüista suizo, tal y como puede leerse en el *Curso de lingüística general*, el signo que constituye el lenguaje es una entidad mental que tiene poco que ver con la producción de algo tan material y concreto como la voz. De hecho, aquella sección destinada al estudio del valor de la misma, es decir, la fonología, lejos de comprenderla como un fenómeno autónomo, la desterró al servilismo de un sistema de oposiciones lógicas que solo alcanzan su sentido en la combinatoria:

Lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir una palabra de todas las demás, pues son ellas las que llevan la significación... Por lo demás, es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego. Todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que les sirve de soporte. Así no es el metal de una moneda lo que fija su valor... Este principio es tan



esencial, que se aplica a todos los elementos materiales de la lengua, incluidos los fonemas...lo que los caracteriza no es, como se podría creer, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden unos con otros. Los fonemas son ante todo entidades opositivas, relativas y negativas. (141-143)

De este modo, la voz en cuanto sonido resulta ser un espacio de semántica transparente, cuando no una especie de molestia que, sin más, se ha desterrado del sistema estructural del lenguaje. A propósito, Mlader Dolar en *Una voz y nada más* señala: “La fonología apuñala a la voz con la daga del significante, se deshace de su presencia viva, de su carne y de su sangre... el fonema es la forma en la que el significante ha capturado y moldeado la voz” (32). Si Saussure pensaba otra cosa de esta última, la diligencia de sus estudiantes —a quienes debemos las notas que conforman el *Curso de lingüística general*— no alcanzó a dar cuenta de ello.<sup>2</sup>

Llegados a este punto, la pregunta resulta bastante obvia: ¿qué *sentido* tendría el estudio de la voz?, ¿no está ya bastante claro en estas páginas iniciales que la voz es una

---

<sup>2</sup> Pese a que en el *Curso de lingüística general* Saussure no haga referencia al nivel sonoro más que como un elemento material ajeno al sistema, en la recopilación que Jean Starobinski realiza de ciertos escritos y apuntes de Saussure bajo el título *Las palabras bajo las palabras*, es posible observar un acercamiento bastante particular del célebre lingüista ginebrino al tema de la voz. Allí, Saussure entre 1906 y 1909, estudiando principalmente el metro latino y, en concreto, el fenómeno de la aliteración, realiza un desconcertante descubrimiento: tras su análisis del verso saturnio, observa una regularidad en la reiteración fonética, primero de vocales y luego de consonantes en grupos pares o impares, recurrencia que se sintetiza en la aparición de una suerte de anagrama sonoro —que luego llama *hipograma*— en los que “oye elevarse, poco a poco, los fonemas principales de un nombre propio, separados entre sí por elementos fonéticos indiferentes” (26). Según Starobinski, Saussure logra captar, de oído, una estructura sonora regular que resultaría significativa. De esta suerte, descubre que esas regularidades forman parte sustancial de la técnica de composición y que este fenómeno sonoro se observa también en otras tradiciones literarias (como la védica), llegando incluso a poetas contemporáneos suyos (Giovanni Pascoli, por ejemplo) e, incluso, más allá, descubriendo que esto también ocurre en la prosa. De este modo, habría una «palabra-tema» de nivel sonoro que emerge de entre las palabras «declaradas» en el texto, una suerte de «tematización sonora» bajo la cual se estructura el mensaje a la manera de una anagrama sonoro-invisible. Cfr. Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.



circunstancia que posibilita el curso de acontecimientos de peso semántico, peso que la voz, en su ligereza de aire, no puede cargar?

Es probable que el valor que se desprenda de investigar el fenómeno vocal implique, al menos inicialmente, tres cosas: primero, una perspectiva divergente de la habitual neurosis de sentido que impregna la cultura occidental, esto es, el abandono, al menos parcial, de la continua y casi obligatoria sospecha de una lógica significativa detrás de todos los fenómenos y la consecuente aceptación del *horror vacui* que esto nos produce; en otras palabras, consentir que el significado no es la medida universal que justifica la existencia de los fenómenos. Segundo, asumir que la voz es y ha sido una especie de malestar en la cultura de occidente, una piedra en el zapato que, cuando no se la ha descorporeizado para integrarla a diversos sistemas de pensamiento —porque el precio para ingresar al mundo de las ideas es dejar el cuerpo atrás—, se la ha arrojado al montón de guijarros de lo *insignificante*; es decir, que cuando hablamos de voz, también hablamos de cuerpo. Tercero: que, dicho lo anterior, el acercamiento que se realice debe desmarcarse de las posiciones idealistas que fundamentan los fenómenos en su valor abstracto. Así, la voz será, por una parte, considerada desde una posición materialista, en concreto, desde un materialismo de los sentidos y, por otra, su consideración se realizará a partir de un uso concreto de la misma: su rol en la poesía.

## I. Apuntes para un materialismo de los sentidos

Marx, en un texto de 1844, brinda algunas líneas a la reflexión de los sentidos humanos en el contexto del desarrollo histórico del sentimiento artístico: “se relacionan (los



sentidos) con la cosa por el amor a la cosa, pero la cosa misma es una relación objetiva para sí y para el hombre y viceversa” (107). Para insertar los sentidos en el transcurso de la historia humana, Marx propone una relación de mutua influencia entre los medios de percepción del mundo y los objetos percibidos, es decir, el objeto cambia respecto de la percepción histórica a la vez que, el mismo objeto, cambia la forma de percibir. Así, los sentidos desde esta óptica materialista histórica no son pasivos sino activos en su determinación de transformar la realidad, a la vez que forman parte de ella. El ser humano no tendría, entonces, un conjunto de sentidos solo para interpretar la realidad, sino que, a la vez, el objeto se tiñe en la transformación que el mismo sentido produce sobre él.

Esta relación de interdependencia genera un conjunto de percepciones sociales compartidas que, hoy diríamos, se condice con una transubjetividad: “los sentidos y goces de otros hombres se han vuelto mi propia apropiación” (Op. cit.), señala Marx. De este modo, *los sentidos se tornan humanos solo en cuanto el objeto que perciben se vuelve un objeto social*. Este hecho da paso a una notable aseveración respecto de la identidad humana y sus objetos: “Todos los objetos se convierten para él [el hombre] en la objetivación de sí mismo, se hacen objetos que confirman y dan realidad a su individualidad, se convierten en sus objetos: es decir, el hombre mismo se convierte en el objeto” (108).

Esta transmutación ofrece un giro interesante con respecto a las miradas idealistas auspiciadas por el viejo Platón (recordamos aquí el *Crátilo* cuando, en la voz de su maestro Sócrates, se muestra a favor de las palabras como herramientas que debieran representar con justeza formal una idea) y sus consecuentes reinterpretaciones teológicas y neoplatónicas que



proponen la preexistencia de un sentido inmanente en los objetos y el desciframiento de ese sentido ejercido, de manera unívoca, por un sujeto también inmanente, esto es, desprovisto de la noción de un marco contextual histórico como elemento determinante. De este modo, en la mirada propuesta por Marx, el ser humano no solo se sustenta por sus pensamientos y por los objetos que percibe; también lo hace por medio de la interrelación de estos objetos: en otras palabras, se sustenta por sus sentidos.

Dicho lo anterior, se comprende el hecho de que estos últimos, a partir de su objetividad, es decir, de su especialización —el ojo percibe la luz, el oído las vibraciones del aire, la lengua los sabores y las texturas— se tornen subjetivos: el ojo ya no solo percibe la luz, ahora la comprende social, histórica y, por ello, artísticamente; el oído no solo percibe sonidos, lo hace de manera musical, esto es, los sentidos se vuelven capaces del goce. Un claro ejemplo de ello lo observamos durante la Edad Media, con respecto al uso del tritono y la condición del placer auditivo relacionado con el pecado. Según consigna Guido D'Arezzo en su *Epístola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa*, el uso del tritono debe ser evitado a toda costa tanto por su inestabilidad como por su condición lasciva:

del *Si* al *Fa* hay tres tonos exactos o una cuarta disminuida, denominada tritono, por lo que se consideraba también tritono dado su sonido. La lascivia provenía del placer que se sentía al escuchar este tritono además de generar no pocos problemas a la hora de desplazarse en la escala: hacia tonos ascendentes es natural, pero descendente se hace con semitonos. Evidentemente, obra del diablo (16 n18).

En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco realiza un comentario respecto a este tritono:



En la Edad Media esta disonancia resultaba tan perturbadora que recibía el nombre de *diabolus in musica*. Sin embargo, los psicólogos han explicado que las disonancias tienen un poder excitante, y muchos músicos, a partir del siglo XIII, las han utilizado para producir determinados efectos en un contexto apropiado. De modo que el *diabolus* ha servido a menudo para obtener efectos de tensión o de inestabilidad que esperan una resolución (421).

En este sentido, el *diabolus in musica* forma parte de aquello que podríamos denominar *escucha histórica*, en cuanto ella misma implica la construcción de un significado colectivo o, si se prefiere, una manera de oír vinculada con sentidos históricos y culturales. Una manera de escuchar no exactamente *esos* significados, sino escuchar *junto con*, un significado de lo sonoro que no resulta necesariamente semántico en términos de la estabilidad de un signo, sino que nos regresa, por reflexión, un determinado orden cultural con el cual escuchamos.

En esta posición materialista e histórica notamos la posibilidad de ampliar la mirada sobre los sentidos que buena parte de la filosofía ha visto como medios precarios, cuando no derechamente engañosos, con respecto a una verdad —la neurosis de sentido, otra vez—. Esta perspectiva que considera a los sentidos como mecanismo de obtención de datos del mundo físico es, en cierto modo, desconsiderada. Nuestros sentidos culturalmente más usuales (tacto, visión, olfato, gusto, oído, propiocepción, etcétera) son pobrísimo cuando les solicitamos una condición objetiva. Por ejemplo, el ojo humano solo es capaz de percibir el espectro electromagnético que se encuentra entre los 390 y los 750 nanómetros. En esa «luz visible» residen todos los colores que podemos ver e imaginar. Vemos menos del 10% del espectro. El oído no puede percibir menos de 20 hercios, aunque escuchamos con el cuerpo



después de eso: son las resonancias y vibraciones que amplifica nuestra caja torácica. Sin embargo, con esos pobres materiales hemos creado la pintura y la música. Creemos que la mejor forma de abordar los sentidos es en su impresionante plasticidad, no en su mecánica. La sordera del ojo, la visión borrosa y desenfocada o su enorme ingenuidad como aparato del saber son enfoques más satisfactorios en términos de exploración. Lo mismo el oído: caverna de sombras, caracola o trampa en donde vienen a caer, involuntariamente, los sonidos caóticos del mundo. Para qué hablar de la piel o la boca. Libres de la pura funcionalidad que les hemos asignado, los sentidos revelan su porosa profundidad. Desde esta vereda comprendemos la relación que establece Marx con los sentidos y el trabajo, vínculo que configura la lectura material de estos como producto humano: “la formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta nuestros días” (109).

Un ejemplo claro de lo anterior vinculado al sonido lo entrega José Miguel Wisnik a propósito de la *duración de presencia* (la mayor unidad de tiempo que logramos contar mentalmente sin subdividirla):

Toda nuestra relación con los universos sonoros y la música pasa por ciertos patrones de pulsación somáticos y psíquicos, con los cuales jugamos a leer el tiempo y el sonido... Un teórico del siglo XVIII [Johann Joachim Quantz] sugería que la unidad práctica del ritmo musical, el esquema regular de todos los tempos sería “el pulso de una persona de buen humor, fogosa y liviana por la tarde” (cit. en Daniélou, Alain. *Sémantique musicale – Essai de psychophysiology auditive*. Paris: Herman, 1978, p. 34). En la India usan los latidos del corazón o el pestañeo como referencia. (17)

Los sentidos se configuran histórica y, por ello, social y políticamente. Podemos observar en la definición del tiempo sonoro de Quantz la instalación de un sujeto ideal, el sujeto del oído, de la recepción, sujeto mudo, determinado por la acción de la escucha y su



predisposición psicológica; la percepción del tiempo sonoro *adecuado*, corresponde a la condición interna de un *ánimo propicio*, cuestión por la cual las otras maneras de recepción sonoro-temporal implicarían la desviación de cierta norma, que, en términos biopolíticos, apuntan tanto a una pedagogía de las formas de la escucha —pensemos en la noción de auditorio, en las normas de comportamiento esperadas de los asistentes a la Sonata para flauta número 7 Opus 1 de Bach y para los participantes de un recital de Rage Against The Machine— como a la configuración de un sujeto específico. En la forma de construir los sentidos leemos las concomitancias sociales y culturales del momento, las intenciones de los poderes fácticos y, desde allí, la posición transubjetiva que se tiene del individuo, su autopercepción psicofísica y la representación social que otros se hacen del mismo.

Una forma en la que se grafican estas condiciones, vinculadas a la poesía, la tenemos en lo señalado por Ana Porrúa en su libro *Caligrafía tonal*. La autora recupera la historia de la declamación poética en Argentina para vincularla con una didáctica de Estado, que bien puede extrapolarse al resto de Latinoamérica: “Aquello fue pensado como adoctrinamiento de una lengua, la de los inmigrantes [*sic*] sobre todo, y a partir de la primacía de la escritura que se suponía transformadora de la realidad” (198-199). La declamación se utiliza como un modo de legitimar la poesía y, al mismo tiempo, como en un medio para la higiene del habla. Para ilustrar este punto, Porrúa cita a Enrique de Vedia: “aprender a DECIR bien, o PRONUNCIAR bien lo que se lee, *se entienda o no su sentido íntimo*, porque, en mi concepto, lo fundamental de este arte [la declamación poética] estriba en no traicionar la lectura con síncopas, contracciones o apócopes en la dicción” (199). Se trata de un



disciplinamiento de la lengua que, por medio de una nota al pie, nos recuerda la autora, se relaciona con la enseñanza de las ciencias naturales y otras disciplinas específicas como la gramática, la lexicología y la literatura. Así, una pedagogía de la escucha implica tanto una didáctica del oído como también de la boca —del sonido de la palabra— y, con ello, la delimitación subjetiva del individuo en el marco del estado argentino de principios del siglo XX. En otras palabras, la configuración de los modos de percepción impacta sobre la materialidad de las conductas de los individuos, apuntando a, en este caso, fines estéticos e ideológicos. Vemos cómo comienza a revelarse cierto contenido político de los sentidos comprendidos desde esta perspectiva. Por cierto, también se asoma el vínculo entre sonido y cuerpo. A esta relación —y también al concepto de duración de presencia— volveremos al indagar en la materialidad de la voz.

Ahora bien, una noción material de los sentidos no solo nos permite dar cuenta de la subjetividad que se produce entre la interrelación histórica de sujeto/objeto, dualidad que, a propósito de lo planteado antes, debiéramos considerar más como una continuidad. Esta perspectiva también facilita la comprensión del objeto no solo como agente de cambio subjetivo, sino como producto de una manera de percibir. Es decir, sería recomendable dejar de lado la idea de que al estudiar la voz en su condición material nos encontraremos con características estáticas o, dicho de otro modo, con una voz constituida por elementos que la separan de su continuidad producción-percepción. Si bien esperamos delimitar nuestro objeto en términos claros, no estamos interesados en configurar la voz solo desde sus ribetes mecánico-descriptivos, aunque, sin duda, nos referiremos a ellos. Por esta razón,



ensayaremos una delimitación que posibilite el contorno adecuado para el análisis de la voz en su contexto poético.

## II. La materialidad de la voz

La voz humana es el producto de una mecánica del afuera y el adentro: el aire es inhalado por el aparato respiratorio y luego exhalado por los pulmones, lo que provoca el roce de este con dos de nuestros cuatro pliegues vocales ubicados en la laringe y su posterior articulación en el tracto vocal por medio de la lengua, el paladar, los dientes, la cavidad nasal y los labios, aire que es capaz de producir una notable variedad sonora marcada por la aparición del tono y el timbre (Titze 94-100). El material inerte que tomamos del medio ambiente lo devolvemos cargado de cierto sentido; al menos desde el punto de vista físico lo hemos diferenciado de los ruidos del mundo incrustando en él una periodicidad sonora, la marca de agua de nuestra interioridad o el grano barthesiano que inserta nuestra subjetividad en la voz cuando entra en contacto con una lengua (*El grano de la voz* 265). Brandon LaBelle inicia su *Lexicon Of The Mouth* con una reflexión a propósito de esta condición proyectiva: “the voice is projected from the body to circulate *out there*... The expressiveness of this projection can be seen and heard as an amplification of not only words, but also the exchange between an inside and an outside” (1). Como puede notarse, la voz, en cuanto objeto, nos convoca de inmediato a un espacio un tanto indeterminado: estela o metáfora de una posición que se produce en un sujeto, aunque no provenga del todo ni mucho menos termine en él. Sin



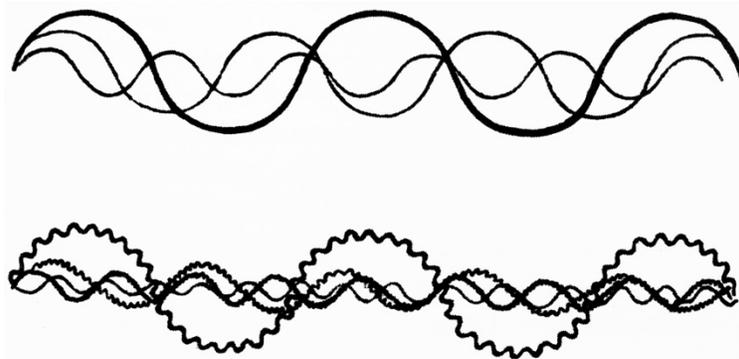
embargo, y en definitiva, la voz humana es un sonido y debiéramos partir por allí si deseamos hacerlo desde una perspectiva material antes de aventurarnos en sus sinuosos bordes.

El sonido es una onda sonora, una vibración compuesta por impulsiones y reposos cíclicos, por una señal y su ausencia, por alturas y descensos que determinan un pulso, esto es, una periodicidad que el tímpano registra como una serie de compresiones y descompresiones: se trata de una configuración dual que requiere de la alternancia, pues la continuidad de uno de sus dos elementos —presencia y silencio— la haría incomprensible o inexistente (Wisnik 15-17). A la forma de esta onda se la conoce como sinusoidal (figura 1), aunque esta representación es más bien teórica puesto que en el mundo real la onda sonora resulta mucho más compleja (figura 2). De hecho, en el caso de la voz y demás sonidos no producidos en condiciones controladas, la onda sinusoidal se encuentra transitada por otras ondas que se superponen e interfieren, se trata de una “imbricación de pulsos desiguales en roce relativo” (Wisnik 21).



(Figura 1. Wisnik, José Miguel. “Física y metafísica del sonido”. *Sonido y sentido*. Buenos Aires:

La marca editora, 2015, 21.)



(Figura 2. Op. cit. 22.)

Por causa de esta condición doble, el sonido no puede desvincularse de una duración y en razón de su *forma de extensión* podemos diferenciarlo del ruido: el primero presenta un patrón regular, continuo, diríamos que tranquilizador con respecto al segundo; el ruido es inconstante e inestable, sin alturas definidas, una especie de enredo temporal que, en cierto sentido, se niega a nuestro deseo de coherencia sonora. Podemos decir que el mundo es un bosque de ruidos y que los sonidos son aves de paso entre sus ramas. Podemos decirlo al menos desde el punto de vista descriptivo, ya que cuando hablamos de nuestra manera de percibir dicho ruido —y sobre todo posicionados desde un materialismo de los sentidos—, notamos que la línea divisoria entre uno y otro se ha vuelto lábil en el transcurso de nuestra percepción histórica: el sonido ha ido devorando al ruido. Observamos esto de manera gráfica en el manifiesto futurista de 1913 de Luigi Russolo titulado *El arte de los ruidos*, en el cual propone que la música debe hacerse cargo del ruido de la máquina, ruido que no es otra cosa que la música del progreso humano:



El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al *sonido-ruido*. Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas... la máquina ha creado hoy tal variedad y recurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción. (9)

Con respecto a este primer acercamiento, podríamos señalar que el sonido —y en consecuencia la voz— es una continuidad derivada de un pulso más o menos regular marcado por la aparición de un estímulo sonoro y su ausencia. Convengamos en que el sonido está constituido también por su silencio y que este no se le opone en cuanto contrasta con el ruido, antagonismo también relativo que, como vimos, se encuentra determinado por su materialidad histórico-cultural. En este sentido, coincidimos con Don Ihde respecto a que el silencio funciona más como una abstracción filosófica, como negatividad del sonido que como un fenómeno que empíricamente podamos experimentar: incluso en el espacio o en las profundidades del mar, el ruido de la respiración acompaña al astronauta o al buzo en su burbuja de aire (3). Después de todo, el ruido también está poblado de silencios.

Es este proceso de alternancia presencia-ausencia el que nuestro oído capta como una temporalidad. Si bien contamos con medios descriptivos para determinar la duración sonora —segundos, minutos, horas, en fin, la cronometría física—, nuestra percepción responde más bien a cierta *duración de presencia*. Para Jacques Brillouin

la sensación del tiempo no se da de manera continua, sino que es constituida por “acontecimientos más o menos complejos llamados *duraciones de presencia*”, es decir, ciertas porciones de tiempo cuyo sentido para nosotros formaría “un todo”. La duración de presencia cubre, según el individuo, un espacio de tiempo de 0,6 a 1,1 segundos. En cada



individuo ella es considerablemente “estable” (con lo que podría decirse que ella corresponde a una especie de “pulso” mental implícito). “[...] si oímos una serie de golpes iguales entre sí, tenemos la tendencia natural a reunirlos (SIC) en grupos cuya duración sea próxima a una duración de presencia; cada grupo forma así un conjunto que se presenta como un todo, una unidad análoga a lo que se presenta, en música, el compás en relación con el tiempo. El primer golpe de cada grupo tiende a parecer más fuerte que los otros: este desencadena el pasaje de una duración de presencia a la siguiente. Un ritmo que no nos parece ni lento ni rápido se organiza en el interior de un compás o de un grupo de compases cuya duración equivale a una duración de presencia. (“L’acoustique et la musique”, en Roland, Manuel (org.), *Historie de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade. París: Gallimard, 1960, 45 en nota al pie de Wisnik, José Miguel. “Física y metafísica del sonido”. *Sonido y sentido*. Buenos Aires: La marca editora, 2015, 17-18).

Entonces, la apropiación que hacemos del acontecimiento sonoro se encuentra configurada por una especie de tiempo interno, esto es, un *tiempo de la subjetividad perceptiva*. A pesar de que el sonido pueda tener una duración en cuanto objeto, su condición fugaz y, en cierto sentido, incorpórea, hace que no tengamos más que la experiencia de su percepción y el efecto de su desvanecimiento. En parte es por esta razón que Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, señala al oído como un órgano teórico “más ideal todavía que la vista” (646). En su concepción de la historia del arte, esta última va adquiriendo una identificación con una trascendencia o Espíritu Absoluto conforme se desarrollan los distintos estadios de la conciencia humana —la conciencia subjetiva va progresivamente acercándose a esa trascendencia mediante diversos objetos y prácticas—, razón por la cual, en su avance, las diversas manifestaciones artísticas van perdiendo su materialidad a la vez que aumentan su idealidad (647). Al respecto, Sergio Rojas señala que “ese “residuo” de materia es progresivamente menor en la historia del arte (en donde cada “género” ha sido la condición para el desarrollo del siguiente, de manera que la historia del arte en Hegel puede



ser leída como la historia de la *desmaterialización* de la obra de arte), y de aquí el lugar que ocupa la música, después de la pintura y antes de la poesía.” (10). Según el mismo autor, lo anterior se explicaría porque

el sonido es determinado por Hegel ante todo como *vibración y resonancia*, en esto consiste su condición de acontecimiento estético todavía material; la diferencia con respecto a las otras artes es que siendo la vibración el modo de existir del sonido, su materialidad se resuelve por entero en la recepción que la subjetividad hace de ella, de aquí la determinación del oído como “órgano subjetivo” y también teórico. En el sonido no permanece -como sí ocurre, por ejemplo, con la pintura- una materia exterior. Lo decisivo aquí es que el “completo retraimiento a la subjetividad” en la música consiste en que, a diferencia de lo que ocurre con la visibilidad en la pintura, la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia. No queda un resto de materia de la cual se pueda decir que se ha tenido una experiencia auditiva, no existe otra materialidad que la del sonido, no queda más materia que la que la subjetividad es *capaz de sentir*. Que la sensación o, más exactamente, que el sentimiento provocado por los sonidos sea una *actividad* del sujeto y no mera pasividad supone en la materia el intervalo o la diferencia que sería precisamente el lugar y el tiempo en donde ese sentimiento se elabora ... podría decirse que en Hegel la música es una materialidad que carece de “cuerpo”, de manera que la trascendencia que en la música es experimentada se resuelve ante todo como *contenido*. (11-12)

Esta caracterización del sonido como objeto descorporeizado o, si se quiere, más cercano a la inmaterialidad de la idea —en cuanto su materialidad no corresponde a una *huella física* que perdure luego de la transmisión del contenido— nos permite comprender no solo la naturaleza transitoria y profundamente subjetiva del acontecimiento sonoro, casi como si el fenómeno sonoro ocurriera más dentro de nosotros que afuera, sino también nos lleva a preguntarnos qué pasa cuando ese sonido no es proferido por un elemento externo al sujeto, sino que es producto de sí mismo. En otras palabras, ¿cuál es la naturaleza de la voz en cuanto sonido?



Encontraremos aquí un punto de inflexión con respecto al pensamiento hegeliano: no resulta posible descorporeizar del todo a la voz puesto que su materialidad proviene de un cuerpo que da señales de su particularidad en la voz misma. En realidad esto es característico de cualquier sonido. Por ejemplo, los instrumentos musicales producen sus sonidos particulares debido tanto a su forma y tamaño como a los materiales que los componen, entre otros factores, pero en el caso particular de la voz humana la materialidad de aquello que la produce está, a su vez, cargada de subjetividad. La voz está envuelta por el cuerpo que la profiere y, como señala LaBelle, el tono y el timbre vienen dados por lo que ocurre dentro del cuerpo, por sus vibraciones, por su tamaño, puesto que la voz da testimonio de una corporalidad interna, la voz funciona como una extensión del cuerpo (3-5). La materialidad de la voz se arraiga en el cuerpo y, a pesar de su fugacidad, nos deja ecos de una corporalidad. Gracias a ella podemos reconocer marcas de género, etnia, origen geográfico, edad y clase social, esto es, huellas de la subjetividad que la produjo que impactan tanto nuestro oído como la recepción que hacemos de los contenidos semánticos que dicha voz pudiera vehicular.

En un video ensayo titulado *Gender Critical* (2019), la youtuber y ex candidata al Doctorado en Filosofía por la Universidad de Northwestern, Natalie Wynn hace referencia a la postura de cierto feminismo radical —quienes han sido apodadas TERF (Trans-Exclusionary Radical Feminist) por sus detractores—, para quienes las mujeres trans no deben ser incluidas en la categoría «mujer». Parte de los argumentos de esta corriente se basa en posiciones biológico-genitales, subjetivo-biográficas (las mujeres experimentan abusos y



opresiones en su infancia que los hombres no sufren) y una supuesta identidad femenina que las mujeres trans imitarían (maquillaje, vestidos, calzado, tono de voz: una estética culturalmente identificada con lo femenino), cuestión que no las haría mujeres «reales». Al inicio del video antes señalado, Wynn cita un texto de Germaine Greer —académica y reconocida activista de los autodenominados “críticos del género”— titulado “On Why Sex Change Is A Lie”, en el que se detalla su encuentro con una mujer trans. El episodio le resulta desagradable a Greer, quien comienza la descripción del suceso con el saludo que recibe de dicha mujer: “a person in flapping draperies rushed up to me and grabbed my hand. “Thank you”, it breathed hoarsely” (*Gender Critical* 00:01-00:53). Resulta notable el hecho de que, de manera indirecta, se haga mención a que la inautenticidad de género es revelada por la “voz ronca” que desprende este sujeto. También llama la atención que, luego de la aparición de esta voz, se utilice el pronombre “it”, en lugar del pronombre personal correspondiente, sobre todo cuando antes se nos advirtió que se trataba de una persona. En este caso, parece ser que la autenticidad de género, en última instancia para una posición conservadora, vendría de aquello que no es visible, en cuanto se contrasta con los atavíos femeninos que se pueden adquirir, que son exteriores al sujeto y que, por ello, la voz correspondería al reflejo de la interioridad corporal, revelando con ello una subjetividad «auténtica». Así, Greer parece revelar cierta monstruosidad en este sujeto, en cuanto sus vestiduras y maneras reflejarían el «deseo» de ser una mujer, mientras que la voz traicionaría este deseo, mostrando su «verdadera» identidad de género. Wynn, posteriormente, señala que parece imposible separar la identificación de ciertos constructos sociales con patrones de identidad de género siendo,



en concreto, la voz uno de los más evidentes: “there’s a gendered cadence to my voice” (*Gender Critical* 11:04-11:06).

Creemos que este ejemplo refuerza la idea de que la voz y la corporalidad están vinculadas de una manera indisociable, pero, además, en cierto sentido contrario a lo que propone Hegel respecto al sonido, la voz sí contendría un residuo material: la corporalidad de quien la produce. Lo relevante en este aspecto es que dicha materialidad es también el contenido o, en otros términos, que la línea divisoria entre ambos aspectos resulta, cuanto menos, tenue. El contenido que resuena tras la voz no solo corresponde al mensaje, sino a la materialidad que la produjo. Como señalan LaBelle y Wynn, esta «materia residual» incrustada en la voz apuntaría a un cuerpo que, según los patrones ideológicos del receptor, determina valores de significación no necesariamente semánticos que pudieran hacer más o menos aceptable cierto contenido. En el caso de la voz, la condición privilegiada del oído como órgano teórico se relacionaría menos con una desmaterialización y más con la evidencia de su condición material, la cual revelaría los presupuestos subjetivos del oyente, la trastienda de su recepción. Así, tras la resonancia, en lugar de haber un desvanecimiento hacia lo inmaterial, hay un retorno a la materia corporal, cuestión que se resuelve en la actividad interior del sujeto; si bien la *resonancia* se resuelve como *contenido*, este último no responde necesariamente a valores semánticos, sino que es un contenido corporeizado, en buena manera marcado por lo residual.

Este residuo material también puede observarse en dimensiones autoreferenciales. Como señala David Appelbaum en el prefacio a *Voice*: “I am thrown into contact, immediate



and undeniable, with the sound of myself in the midst of my voicings” (ix). Esto recuerda a la incomodidad sentida tras oírnos en una grabación: no parece haber coincidencia entre la voz oída *desde dentro* del cuerpo y la oída *desde fuera* del mismo. Esta incomodidad nos recuerda no solo la imposibilidad de definir un *yo mismo* único, uno que se pueda trazar con cierto grado de propiedad, sino que ese cuerpo contenido en la voz ya no aparece tan sólido como cuando reconocemos el cuerpo en la voz de otro. Pensemos en la idea de acople acústico o *efecto Larsen*: un micrófono recibe el sonido emitido por el parlante, generando un bucle que tiene como efecto la aparición de un ruido agudo que distorsiona el sonido original. En el caso de la propia voz percibida *desde fuera* del cuerpo, creemos que lo que inserta la distorsión responde a lo que Freud llamó el *ideal del yo*: es el otro —los padres, la sociedad, la ley, los ideales colectivos—, inserto en nuestra autopercepción, quien nos devuelve una imagen expandida de nosotros mismos. Así, no hay manera de escucharse a uno si no es *desde fuera*. Pero darse cuenta de esto genera incomodidad, la imposibilidad de autoreconocerse del todo, ingresa la distorsión del otro o, más bien, el oído del otro se revela en nuestro tímpano. De pronto la voz propia, la voz que señala al propio cuerpo cambia y presenta en ella la escucha de los demás, la escucha que deseo, una escucha subjetiva. Esto es también un tipo de contenido, ya que en la propia voz, percibida *desde fuera*, se reciben al menos dos subjetividades: la propia y su distorsión, es decir, la añoranza narcisista de la propia autopercepción —con el propio cuerpo como un eco— y el modelo a seguir instalado por los otros con respecto a esa subjetividad —con un cuerpo que constituye una demanda—, configurando ambas un punto de origen difícil de reconocer. Así, y de modo bastante



contradictorio, la voz autopercebida parece ser acusmática: un sonido sin una fuente reconocible. Profundizaremos en estos aspectos cuando indagemos en las particularidades de la voz poética de los autores que componen esta investigación.

Como se puede apreciar, nos acercamos, desde la idea de residuo y contenido, a una semántica de la voz, condición de posible significado que no puede desvincularse de su fantasmagórica materialidad.

### III. La semántica de la voz

En *El Cristo de la rue Jacob*, Severo Sarduy entrega al lector un retrato autobiográfico por medios inusitados. En lugar de establecer, a la manera tradicional, una cronología de aquellos hechos que han marcado su vida, propone un viaje por las marcas que ornamentan su propia piel. Los subtítulos del primer episodio son decisivos: “Una espina en el cráneo”, “Cuatro puntos de sutura en la ceja derecha”, “La cicatriz”, “Ónfalos”, entre otros. La pregunta es inmediata: ¿cuál es el sentido de narrarse desde estas marcas? Sin adentrarnos en los pormenores del debate respecto al sujeto autobiográfico y su autorepresentación, el *close up* sobre estas huellas posibilitan un vínculo estrecho entre el sujeto y su relato, en cuanto, desde su incrustación en la superficie corpórea, marcan la biografía del sujeto y lo sitúan: la memoria pervive en el cuerpo, da señas de la experiencia. De este modo, estas huellas, que no poseen un significado en sí mismas, cobran un *sentido*, posicionan al sujeto en el que están inscritas: el sujeto que relata y el que es relatado calzan en sus cicatrices.



a. *La voz: dirección, discontinuidad y estética*

Si deseamos indagar en una posible semántica de la voz, debemos aceptar el hecho de que un significado, tal como en el caso anterior, no responde a un concepto fijo, predeterminado, sino a cierto marco de referencia. En otras palabras, proponemos partir de la premisa de que la voz, aunque no posee un significado estable, tiene un *sentido*, una *dirección*.

Mladen Dolar define esto como una «voluntad de sentido»: a pesar de que no tenga un significado en sí, la voz tiene una direccionalidad que se ejerce sobre el significado (27). Esto implica que, aunque la lingüística haya intentado silenciar la voz para reducir la producción comunicativa a un sistema binario, la voz reaparece como aquello que no cabe en el significado ni en el significante bajo la forma del acento, el timbre y la entonación (33), revelando dimensiones políticas, expresivas e individuales del hablante. De este modo, la direccionalidad de la voz actúa como una cuerda que mantiene unidos los significantes, amalgama “que queda oculta tras las cuentas del collar” (36).

En este primer acercamiento, la semántica de la voz implicaría dar señas, por un lado, de un conjunto de sentidos paraverbales y de valores suprasegmentales que otorgan una intención al significado. Dos claros ejemplos de ello: dependiendo del tono plano o ascendente podemos determinar, respectivamente, si lo dicho debe interpretarse como una afirmación o una pregunta; a propósito del volumen, interpretamos el valor público o privado de lo dicho: las confidencias han de susurrarse, el discurso público se vocifera. En cierto sentido, este es el nivel semántico más cotidiano de la voz, esto es, ser un indicador de



intencionalidad, de contexto, figurar aquello que el significado no logra delimitar del todo, enmarcar un conjunto de valores que no se encuentran por completo formalizados y que se comunican en conjunto a otros elementos corporales relacionados al movimiento y las distancias entre quienes interactúan.

Por otro lado, la voz nos entrega información del individuo que la produce, asunto que, como vimos con LaBelle respecto a la materialidad de la voz, esboza residualmente una figura, un contorno del sujeto. Esta información es procesada por quien recibe estos contenidos de *extensión corporal* de acuerdo a los patrones socioculturales e históricos que, instalados en su sistema de representación, impactan el valor del contenido de la información comunicada.

Al respecto, en *El cuerpo de la voz* Francine Masiello señala: “ritmo, melodía, tono: nos ayudan a ensamblar ese significado que está más allá de la palabra. Esto permite que imaginemos la subjetividad en la voz del otro; nos permite imaginar un cuerpo hablante que ni es previsible ni está bajo el control de la ley” (23) y luego agrega: “considero que, por medio de la disposición sensorial, en particular a través del oído, tenemos la oportunidad de dar por lo menos un primer paso hacia la esfera del otro” (25).

Con posterioridad y alejándose de esta perspectiva meramente paraverbal, Mladen Dolar propone el concepto de “lingüística de la no-voz” (36). En ella se incluye a los fenómenos vocales pre-lingüísticos, los sonidos presimbólicos que, a pesar de generar una disrupción en la continuidad de la palabra, se inscriben en el sistema como su doble mudo. Esto quiere decir que dichas emisiones no se corresponden con el sistema de la lengua, pero



tienen el potencial de irrumpir en su corriente, en su funcionalidad representativa, trayendo consigo lo inconsciente, lo animal, aquello que resulta incontenible. Entre ellos se comprende a la tos, el hipo, el balbuceo y el grito (Op. cit.).

A propósito, hay una notable anécdota que cuenta Lacan en su seminario titulado *La transferencia* respecto a su maestro Kojève. Este, al ser inquirido por el psicoanalista respecto a *El Banquete*, le dice que no podrá interpretar nunca esta obra platónica si no se explica el hipo de Aristófanes, hipo que interrumpe su discurso sobre el amor a tal punto que Erixímaco debe hablar en su lugar (68). Sería innecesario intentar dar aquí una respuesta a este embrollo, pero la aseveración de Kojève resulta notable en cuanto revela, por un lado, una fractura en el discurrir argumental y lingüístico a partir de algo tan cotidiano y ajeno al código —después de todo, ¿qué es esto del hipo que nos pasa a todos e irrumpe tanto en el silencio cotidiano como en el solemne ocio de la filosofía?— y, por otro lado, muestra un interés, bastante misterioso, por estos fenómenos de difícil o quizás nulo significado, pero dotados de una extraña relevancia.

Retomando a Dolar en relación a la lingüística de la no-voz como un irruptor discursivo, sumamos los célebres equívocos señalados por Sigmund Freud en *Introducción al psicoanálisis* como *lapsus linguae*. Estos actos son definidos por el psicoanalista como “aquellos que se producen cuando una persona dice una palabra por otra (*Versprechen*), escribe cosa distinta de lo que tenía intención de escribir (*Verschreiben*), lee en un texto impreso o manuscrito algo distinto de lo que en el mismo aparece (*Verslesen*) u oye cosa diferente de lo que se dice (*Verhören*)” (20) descartando todos aquellos casos en los que el



sujeto tenga sus facultades visuales, orales y/o auditivas alteradas (21). Si bien el acto fallido puede ser inscrito en la lógica de la articulación lingüística, consideramos que su naturaleza disruptiva lo acerca a las voces pre-lingüísticas y que, en el contexto poético, un equívoco oral puede poner en tensión y, en algunos casos, revelar, por decirlo así, la trastienda de la escritura poética cuando se superponen las versiones orales con las escritas y viceversa. Asumimos en los lapsus un valor que, más allá de dar señas de la historia psíquica de un sujeto, podría revelar espacios semánticos vinculados al contexto directo e indirecto enunciado por la voz, a la vez que su producción, por inesperada e involuntaria, hace ingresar niveles de significación que fracturan y abren la palabra más allá de la relación significado-significante, sino que, como señaló Lacan, tienden a invertir esta jerarquía, posicionando al significante como el eje preponderante del signo lingüístico.

En términos concretos, Lacan propone la idea de una partitura inconsciente que estructura el aparente significado del signo lingüístico. En *La instancia de letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, el autor señala que “no hay ninguna significación que se sostenga si no es por la referencia a otra significación” (477). Su intención es, por una parte, fundamentar la inversión antes señalada y, por otra, hacernos notar que un significado nunca es fijo, pues no existe esa relación directa entre significante y significado; es más, este último sería tan solo el efecto de una cadena de remisiones sin un aparente final. De este modo, debajo de cada significante, resuena un conjunto de otros significantes que, en relativa consonancia, interpretan la música del significado. Un ejemplo claro de esto, según propone el psicoanalista francés, se encuentra en el discurso poético en el cual el sentido se construye



en base a procedimientos metonímicos y metafóricos: “basta con escuchar la poesía, como era sin duda el caso de F. de Saussure, para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura.” (483). Así, creemos que los lapsus propuestos por Freud tienden a desestabilizar la relación biunívoca entre significado y significante, revelando la aparición de nuevas notas en la partitura, dando un giro a esta relación tal y como Lacan postula.

Con respecto a una posible semántica vocal, Dolar introduce otro momento a la lingüística de la no-voz: el fenómeno post-lingüístico del canto. En él, la voz se encuentra en primer plano y, a diferencia de la voz lingüística, “el canto difumina la palabra” (42) sacrificando el significado en pos de fetichizar la voz. Así, esta última “al no significar nada, parece significar más que las meras palabras, significado originario que, supuestamente, se perdió en el lenguaje” (44). El canto es un excedente de la articulación que, por su condición de fetiche estético, parece transportar mensajes más hondos que los significados, aunque, en realidad, es un fenómeno de reelaboración y aprendizaje posterior a la palabra. En este nivel, el canto integra un componente afectivo que, por su condición significante, puede activar otros niveles de la polifonía de sentido vinculados a la cultura y a las emociones que se relacionan con la voluntad de sentido que la voz comporta.

En su libro *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*, John A. Sloboda, siguiendo una analogía entre las propuestas estructurales del lingüista Noam Chomsky y el musicólogo Heinrich Schenker, postula que tanto el lenguaje como la música comparten una estructura de tipo superficial y otra de carácter profundo (24). Sloboda sugiere que, a pesar



de sus diferencias, desde la posición chomskiana de una gramática generativa se puede pensar en un diálogo con las estructuras musicales profundas (*Uratz*) propuestas por Schenker en cuanto comparten un núcleo de estructuración común, posibilitando la existencia de una gramática compartida (25-30). Esto le permite afirmar que “si el lenguaje y la música tienen propiedades que demandan gramáticas de una cierta complejidad, entonces los seres humanos debemos tener recursos psicológicos para representar esas gramáticas” (31). Dichos recursos se relacionan con esta supuesta estructura profunda común, la cual se encuentra unida al pensamiento que representa, entendiendo que la adquisición de ambos lenguajes funciona como “una manera de representar esas características con sonido” (39), apuntando a un pensamiento subyacente en la música, análogo al lingüístico. De este modo, el autor propone que podría hacerse un análisis de orden fonológico, sintáctico y semántico de la estructura musical (43). Con respecto al fenómeno post-lingüístico del canto, nos interesa en particular este último nivel, en cuanto no solo podría tratarse de una evocación emotiva, como postula Dolar, sino que compartiría con el lenguaje algún valor de significación.

José Luis Díaz, en su artículo “Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral” hace un repaso de las posiciones que el pensamiento musical ha adoptado en torno a esta posible semántica. En concreto, señala la posición de una posible «gramática-M» para abordar este fenómeno:

El tema de la semántica musical fue abordado en particular referencia a la sintaxis, en 1983, por el compositor y teórico musical Fred Lerdhal y el filósofo del lenguaje Ray Jackendoff, previamente un colaborador de Noam Chomsky. Estos investigadores trabajaron cuidadosamente la estructura gramatical de la música, la llamada gramática-M, la cual, siguiendo un conjunto de reglas inconscientes, permite al escucha entender



conscientemente la pieza. Diana Rafmann fue un paso más allá al argumentar que tenemos experiencias musicales de tipo emocional porque los sonidos organizados generan precisamente estas representaciones de gramática-M (27) y que el significado de una pieza musical consiste en las emociones que resultan de la recuperación consciente de esas estructuras constitutivas de la pieza escuchada (53). Ahora bien, dado que las emociones musicales no se pueden poner fácilmente en palabras ni tienen por ello un contenido proposicional preciso, deben ser consideradas representaciones conscientes no proposicionales; no formas sino *análogos* de la semántica del lenguaje verbal.

Es interesante notar que Rafmann desarrolla esta *cuasi-semántica* musical en oposición a la idea previa de que el significado de la música es sencillamente la emoción... Adscribimos propiedades emocionales a la música que escuchamos y al parecer esas propiedades coinciden con las intenciones del compositor y las del ejecutante de la pieza. Rafmann (55) ha propuesto que la comunicación de emociones musicales ocurre porque se genera una correspondencia de representaciones musicales de tipo gramática-M entre compositor, intérprete y escucha. Dado que las propiedades comunicativas de la música se han probado adecuadamente, no se puede negar que la música constituye un tipo de lenguaje, al menos en el sentido comunicativo que tiene la palabra, aunque las emociones que produce no puedan ser definidas en cuanto a sus contenidos y constituyan sencillamente sensaciones cualitativas o connotaciones, más que denotaciones o proposiciones... Al parecer se trata de una semántica afectiva de un alto nivel de integración en el que sin duda incide de manera central la cultura (544-545).

Sin ingresar en el debate que le es propio a la psicología cognitiva respecto a los procedimientos mediante los cuales esta gramática-M desarrollaría su semántica en nuestra cognición, nos interesa destacar el hecho de la coincidencia de estas investigaciones con lo propuesto aquí: resulta improcedente el tratar los efectos de la voz —en este caso concreto, del canto— como contenidos, como significaciones de orden proposicional. Más bien, el canto en la lectura poética viene a insertar valores de orden afectivo, mas no meramente emocional, señas transpersonales, culturales e históricas, o, como indica Guattari en *Caosmosis*, una modelización o registro existencial de la subjetividad, esto es, “una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales,



sintomatológicos” (22). En esta dimensión, según el psicoanalista francés, la voz funciona como un registro existencial de orden estético (25). Comentando la posición de Bajtín respecto al rol de la voz en la poesía, Guattari propone que esta última es un efecto del proceso co-creador en el que toman parte tanto el autor como el contemplador (entendido como un espectador activo) para construir un sentido estético (26). De este modo, la voz sería un “fragmento de contenido que toma posesión del autor para engendrar un cierto modo de enunciación estética” (27).

*b. La letra y su voz, la voz con su letra*

Ahora bien, a medida que nos acercamos a la relación de la voz con la poesía, y todavía en el debate de una posible semántica vocal, aparece un elemento infranqueable en la discusión: la letra. En términos metodológicos, cuando hablamos de lectura poética, resulta imposible separar el espacio gráfico de la palabra —en principio, el motor de la lectura— de su aspecto sonoro. En torno a ello, no deseamos abordar a la letra y la voz como opuestos, sino como dos polos de tensión en cuanto al problema del significado.

Decíamos antes que, si la voz posee un sentido, este tiene que ver más con el aspecto de dirección que con el de significación. La voz, planteada en estos términos, aparece como un resto, un elemento exterior al juego lingüístico de significado y significante que, por un lado, se ha vinculado estrechamente a su funcionalidad comunicativo-semántica y, por otro, ha relacionado esa funcionalidad con el espacio visual, con el signo escrito, perdurable y material. Esta condición resulta tan evidente que el mismo Saussure le asigna un lugar de



privilegio a la grafía: “la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas palabras” (31). Estas afirmaciones no son privativas de lingüistas y teóricos, sino que también han calado profundamente en el ejercicio creativo de algunos poetas: Gonzalo Millán, por ejemplo, señala que “uno de los elementos fundamentales de la poesía es la letra, no la palabra” (Millán citado en Arroyo 44), apuntando a la preeminencia de la escritura por sobre, incluso, su semántica. Esto, indica Adriana Cavarero, se relaciona de modo directo con la tradición logocéntrica de occidente, según la cual el aparato visual funciona como la herramienta privilegiada del conocimiento, identificando la verdad con un orden visible:

As in the Platonism of Augustine, sound evokes the idea; the order of the signified appertains to the realm of the eye. This is expressed in Greek by terms such as *noema* and *idea*. What we call “signified” is, in fact, for metaphysics an object of thought that is characterized by visibility and clarity. The problem here is not only the relation between the realm of thought and that of speech, nor is it simply the usual metaphysical privileging of thought over speech. Rather, at stake is the fundamental gesture that locates the principle of the system of signification, of the signified, in the visual sphere (35).

Esta predilección se encuentra en las raíces de la cultura griega, siendo posible rastrearlas incluso en su tradición oral: “Already in Homer, a blind poet who specializes in vocal performance, seeing [*idein*] signifies knowing as well —as, for example, when the Sirens alert Odysseus to their omniscience by telling him “we know [*idmen*] all” ... This most transparent example, however, is *theoria*— from *theorein*, “to contemplate” (36). Sin embargo, la identificación más categórica del orden visual con lo verdadero tiene su inicio en Platón quien comienza a utilizar el término *theoria* como la contemplación de lo real,



perdurable, inmóvil, señalando a la presencia temporal y espacial como el elemento fundacional de lo cierto, de la certeza, dejando de lado al orden sonoro por resultar secuencial y, desde su perspectiva, inestable (Cavarero 38).

Esta posición metafísica ha sido fuertemente cuestionada por quienes se han dedicado a los estudios de la voz, repensando el nudo visión-verdad. Para Don Ihde: “a turn to *the auditory dimension* is thus potentially more than a simple changing of variables. It begins as a deliberate decentering of a dominant tradition in order to discover what may be missing as a result of the traditional double reduction of vision as the main variable and metaphor” (13). De este modo, el pensar la voz en términos relativamente independientes de su forma escrita, sin negar su existencia, podría revelar aspectos que para la posición grafocéntrica resultan difíciles de dilucidar. Un ejemplo de lo anterior es el concepto de *voz poética*, propia de la teoría literaria estructuralista que intenta separar metodológicamente al sujeto de la enunciación textual del individuo empírico de la escritura, posición que ha tenido como crítica principal la separación forzosa de vida y obra, pero que no ha sido mayormente cuestionada desde una posición material, sonora. Mientras que la voz puede vincularse a una marca de subjetividad pues apunta de modo directo al sujeto que la produce —aparecen en ella los ecos de un cuerpo—, la escritura debe hallar elementos estilísticos o referenciales en los que el sujeto se torna metáfora, mediación: La escritura del yo es metafísica; la enunciación del yo, ese yo que se pronuncia a sí mismo, no puede escapar a la materia que lo conforma.



Quizás, y en un sentido estrictamente literal —valga la redundancia—, podría hablarse de una manera en que la letra expresa al cuerpo que la produce: la escritura manuscrita. Existe, de hecho, un área de estudio dirigida a dicha práctica denominada grafología. Prima del peritaje caligráfico —cuyo enfoque es, en su mayoría, comparativo de la escritura consigo misma—, la grafología se avoca a la investigación de la psicología del sujeto mediante el estudio de su huella escritural, indagando en el pulso, el tipo de línea, la dirección de la escritura, la altura relativa de las letras, el equilibrio de la composición, entre otros aspectos. Según Jean Hyppolite Michon, considerado el fundador de la primera escuela grafológica en 1870, hay un “principio de universalidad de las relaciones entre la mente y la escritura, sea cual fuere la forma de la escritura empleada” (Ibarz y Villegas 84). Más allá de la validez de esta práctica en términos de la identificación de la subjetividad con la escritura, cabe considerar que, en esta disciplina, el sujeto esbozado producto de la escritura sigue siendo una metáfora, en cuanto dicha subjetividad es comprendida desde un conjunto de tipologías que, lejos de apuntar a su unicidad, se dirigen hacia su inclusión en una taxonomía.

Con todo, y como antes señalamos, no nos interesa configurar un planteamiento de la voz en oposición a la letra —estas marcas de subjetividad individual podrían encontrarse de manera más esquivada, de modo más indirecto en la letra—, sino preguntarnos en qué medida la voz es el punto ciego no de la escritura, sino del significado; en otras palabras, cuánta voz se le escapa a la letra entendida esta última como único mecanismo del saber. En esta lógica, Jean-Luc Nancy propone desde el sentido sonoro, en el cruce entre el sonido y el sentido sensato —el sentido como significado inteligible—, la aparición de una escucha (19) que



remite, por un conjunto de resonancias del mundo, a un sujeto siempre móvil, inestable, “que no es nada fuera de la remisión” (25). Así, el autor proyecta lo sonoro como un medio con el cual envolvemos el mundo y a nosotros mismos, medio que permite la constatación de “un sujeto [que] se hace eco: de sí, del otro, [pues] todo es uno: todo es uno plural” (84). Esta remisión sería el valor sensato, valor conceptual de lo sonoro. Esta carga semántica pertenece a lo *metexético*, es decir, al orden del contagio, de la remisión, de la participación que propicia lo sonoro, en contraste con lo visual, que tiende a lo *mimético* (27).

Esta idea se ilustra de modo poderoso en el relato de Ítalo Calvino “Un re in ascolto” (“El rey que escucha”), narración que Cavarero destaca por poner el acento en la voz como un medio de contacto existencial: el rey —cuya sola función es la de una escucha obsesiva, controladora de la corte y los pasillos de su fortaleza— descubre una voz única entre el barullo, mediada por un agradable canto, que le llega desde algún lugar. En esa voz, que se separa del conjunto, el rey puede identificar ya no una masa indiferenciada, sino la presencia de un ser: “the king is «attracted by that voice as a voice, as it offers itself in song.» What attracts him, in other words, is «the pleasure this voice puts into existing: into existing as voice; but this pleasure leads you to imagine how this person might be different from every other person, as the voice is different»” (2). En este sentido, la voz hace hincapié en la particularidad, en la condición única que revela al individuo que la produce; se trata de un llamado que infecta al otro, que lo insta a la relación humana, al contacto y, con ello, al reconocimiento del que habla y de quién escucha (6). La voz cobra sentido sensato en tanto da cuenta de la existencia de otro que, a la vez, revela a quien escucha por medio de la



materialidad del cuerpo. Junto con lo anterior, la autora observa que la voz instala a ese sujeto por medio de un conjunto de marcas que solo pueden leerse en su particularidad, razón por la cual la voz debiera ser considerada un excepcional medio de ingreso a la reflexión del ser: “The simple truth of the vocal... communicates the elementary givens of existence: uniqueness, relationality, sexual difference, and age—including the “change of voice” that, especially in men, signals the onset of puberty. There would therefore be any number of reasons for making the voice a privileged theme of a speculation on the problem of ontology” (8). En vínculo con lo anterior y también en una dimensión crítica del ocularcentrismo propuesto por el psicoanálisis lacaniano como configurador del sujeto (nos referimos a lo propuesto en el *Estadio del espejo*), Mladen Dolar desliza una pregunta punzante:

“¿no es acaso el oírse a sí mismo, y reconocer la propia voz, una experiencia que precede al reconocimiento en el espejo? ¿Y no es acaso la voz de la madre la primera conexión problemática con el otro?... ¿No produce acaso el reconocimiento de la propia voz los mismos efectos jubilosos en el infante que los que acompañan al reconocimiento de sí en el espejo?” (54).

Retomando las ideas de Don Ihde, desde una postura fenomenológica, la cuestión de la letra y la voz se complejiza al ampliarlas, respectivamente, hacia el espacio de la visualidad y lo auditivo. Para el filósofo estadounidense, ambos espacios están delimitados por un campo perceptivo, cuyo límite en el caso de la visualidad es lo invisible, mientras que para la esfera de lo audible es el silencio (49-52). Con todo, si se cruzan ambos horizontes — creándose un subconjunto auditivo-visual—, uno de los elementos es compartido por ambos: el conglomerado de cosas y experiencias que se nos presentan con sonido y movimiento. En otras palabras, al estar frente a un sonido y poder identificar su fuente o viceversa, se está



ante un fenómeno que no tensiona directamente estas dos esferas de percepción, sino que crea un empalme de los sentidos en los que estos dialogan en pos de una comprensión del suceso, cuestión que Ihde llama un proceso de traducción en los términos de una región favorecida hacia otra (53-54). La complejidad de esta idea trasladada al contexto poético radica en que, a pesar de que la letra ha ganado un lugar de preeminencia —es decir, podría entenderse como el espacio de privilegio para la traducción de la que habla Ihde—, la letra misma de la poesía guarda en ella una virtualidad sonora. Con ello no hacemos referencia a la posibilidad o a la necesidad de su enunciación, de su lectura, sino a un elemento estructural. Un ejemplo clave de ello es el ritmo ¿No es particularmente el ritmo el elemento de la voz que se *cuela* con más intensidad en la escritura poética? Especie de esqueleto o resto de la voz en la escritura, el ritmo nos llama al fraseo, a alzar, sino la propia voz en la lectura, al menos esa voz interna con la que sonorizamos la *lectura silenciosa* de un poema. Así, el poema se resiste a ser totalmente grafía, nos muestra su disfraz en la palabra escrita y nos recuerda, por más que nos esforcemos por grabarlo en una superficie, que algo suyo es todavía del aire, materia musical, acorde mudo. Esta condición pone a la palabra poética en un enclave problemático porque en su proceso de traducción no decanta definitivamente por ninguno de los dos polos. En su condición intersticial, contiene ambos espacios pues escuchamos el poema en la lectura silente —especie de partitura que interpretamos sin pronunciarla—, no podemos silenciar su estructura musical contenida en el entramado visual. De este modo, la palabra poética rompe el horizonte límite de lo sonoro, pues hace hablar al



silencio, expandiendo ese horizonte y ejerciendo una violencia sobre el mismo, en palabras de Ihde (164-165).

Con respecto a estos elementos vocales contenidos en la letra, Nancy, citando a Francis Ponge, reflexiona desde el acto escritural:

No sólo cualquier poema sino cualquier texto —sea cual fuere— comporta (en un sentido pleno de esta palabra), comporta, digo, su dicción. / Por mi parte —si me examino cuando escribo—, nunca se me da por escribir la más mínima frase sin que mi escritura esté acompañada de una dicción y una escucha mentales y, más, ni siquiera sin que esté precedida por ellas (aunque de muy cerca, sin duda)” (72).

A lo anterior, el filósofo francés agrega:

“la escritura también es, de manera muy literal y hasta en el valor de una «archiescritura», una voz que resuena. (Aquí, sin duda, escritura literaria y escritura musical se tocan de algún modo: de espaldas, si se quiere. Se plantea entonces, para una y para otra, la cuestión de la escucha de esa voz como tal, en cuanto no remite sino a sí: es decir, la escucha de lo que no está codificado)” (74).

Ampliando el vínculo entre la voz y la letra hacia otros registros, Ezra Pound, en su célebre ensayo *A B C of Reading*, postula tres medios a través de los cuales es posible integrar un sentido a la palabra poética, tres mecanismos que denomina fanopoeia, melopoeia y logopoeia y que implican, respectivamente, usar las palabras para “to throw a visual image on to the reader's imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this” (37). Estas maneras de otorgar sentido exceden al valor semántico de la palabra misma, sustentándose no solo en el desciframiento intelectual del significado, sino respecto a este cómo se percibe, cómo se inscribe ese significado en la experiencia del lector (47-48). En concreto, Pound postula a la melopeia como el medio a través del cual la palabra adhiere a su significado habitual la expresividad propia del registro sonoro, esto es, aspectos



relacionados con la sonoridad y el ritmo del discurso, provengan estos tanto de las necesidades orales del poema o de la música que acompaña la composición poética —y que quedan incrustados en la estructura del texto— como de un efecto mimético del espectro auditivo. En este último caso, el autor propone como ejemplo el poema “L’aura amara” de Arnaut Daniel, composición provenzal en la que el poeta “made the birds sing IN HIS WORDS; I don't mean that he merely referred to birds singing” (53). Esta posición desafía la perspectiva que identifica a la letra como un medio puramente semántico-visual, en tanto muestra cómo se encuentra habitada, en su propia materialidad, por diversidad de registros y necesidades expresivas: Pound parece insistir en que el ejercicio de la lectura, pese a comenzar en la vista, no apunta ni termina en ella.

Resulta claro que las diversas posiciones revisadas amplían las posibilidades de reconfigurar lo que se comprende desde los estudios literarios como «literatura», sobre todo cuando se ha entendido a la palabra impresa, signo visual, muchas veces como la única medida de validez textual o, en nociones más abiertas al campo sonoro, se ha volcado la atención hacia la oralidad, entendiendo la valía de esta última como un medio de expresión literaria en el cual la escritura está mayor o totalmente ausente, como si ambos campos invadieran sus esferas de influencia.

Por ello, en el contexto de la palabra poética resulta cuando no artificial, al menos infructuoso separar lo sonoro de lo visual, la voz de la letra. Si bien la dimensión de la voz posee sus propias características —las cuales están en una relación tensa con el nivel de letra o, si se quiere, en un *equilibrio precario*—, lo que permite su estudio en poesía, además de



revelar los trasvasijos de una modalidad a otra, de un paradigma a otro, es indicar que uno de estos aspectos ha sido dejado de lado, cuestión que, como señala Walter Ong, se establece en la tendencia histórica a privilegiar la escritura por su perdurabilidad y su capacidad de generar nuevas formas de pensamiento, aunque en esta todavía “vive la palabra hablada” (16-17), lo que da cuenta de nuestra sordera metodológica frente al fenómeno poético. Esta mirada se relaciona con lo propuesto por Charles Bernstein respecto a la performatividad de la lectura poética. Para el poeta y académico norteamericano, quien transpone el concepto de *close reading* al de *close listening*, la performance poética que se desprende de la lectura, además de instalar nuevos valores sobre la escritura, constituye la emergencia de diversos niveles de significado que, hasta ese momento, se encuentran invisibilizados, capturados en el poema:

Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be called into use by saying, or hearing words aloud. The poetry reading provides a focal point for the process in that its existence is uniquely tied to the reading aloud of the text... the poetry reading provides unscripted elements for the performer, it's also provides special possibilities for the listener (*Close listening* 7).

Esta posición metodológica con respecto a la práctica poética dialoga con lo señalado por Ana Porrúa en *Caligrafía tonal*. Para la autora, esta *puesta en voz* del poema inserta un conjunto de tensiones vinculadas a posibles apegos o desplazamientos semánticos entre el formato escrito y su ejecución oral. En esos movimientos se llevaría a cabo una “caligrafía inexistente, una caligrafía tonal” (152) que podría vincularse a la notación utilizada por la música. Así, la dimensión vocal hace ingresar una versión que suma o impone otro nivel al original, haciendo que el escucha perciba, al mismo tiempo, el original y su versión. Con todo, a ello habría que adicionar la escucha imaginaria, aquella que el lector tiene del original



escrito, previo a la articulación sonora. De esta manera, puesto que la escucha puede o no ajustarse a la puesta en voz, habría que entenderla en plural: se trata de una sumatoria de escuchas, en cuyas simetrías y asimetrías se oye musitar a la cultura (153). En este sentido, algunas lecturas desestabilizarán tanto a la tradición como a la escucha imaginaria, mientras que otras las apoyarán (155) situando al poema en un marco de recepción dirigido emotivamente al oyente (161).

Ambas posiciones vienen a instalar lo específico de lectura a viva voz en su condición performativa, en el acto de la lectura, a su modo, distanciado de la instancia de la letra, a pesar de que esta contenga dicha potencialidad. Si bien se va perfilando el vínculo entre lectura poética y performance, este tema será tratado en detalle más adelante, cuando ingresemos en concreto a la voz poética, una vez hayamos explorado la problemática más amplia de una semántica vocal. Con todo, cabe señalar que en esta relación se retoma el enlace entre la voz y el cuerpo, en términos de que la primera presentifica al segundo, pero también respecto a que la aparición de lo corporal convoca lo político en la letra pues hay alguien que la enuncia: ya no se trata del sujeto invisible de la escritura, del leer como acto privado; esta presencia empírica le reintegra a la letra su dimensión pública en el momento declamatorio.

### *c. La política a viva voz*

La direccionalidad de la voz apunta a lo político, entendido como el ejercicio del poder y, en concreto, la emergencia del mismo. Fueron los romanos quienes



institucionalizaron esta relación en el quehacer político. El uso de la voz en el foro, por sus capacidades persuasivas, fue ampliamente estudiado y practicado por la retórica: el uso político de la entonación, la cadencia y el ritmo fueron fundamentales para la *actio*, el momento de la declamación pública del discurso. Cicerón, en la búsqueda de delimitar al orador perfecto, señala:

Es la *actio* una cierta elocuencia del cuerpo, como que consta de voz y movimiento. Las inflexiones de la voz son tantas como los afectos del ánimo. Por eso el perfecto orador, cuando quiera mostrarse apasionado y conmover el ánimo de los oyentes, escogerá un tono que responda bien a la pasión... Sin *actio* no hay elocuencia; y la *actio* tiene por sí sola, y sin el auxilio de la palabra, extraordinaria fuerza. El que aspire, pues, a la perfección oratoria, diga con tono espantado y misterioso las cosas atroces, con voz blanda y suave las sencillas, con dignidad y reposo las graves, y en humilde y quejumbroso estilo las dolorosas. Admirable es la naturaleza de la voz humana, que con tres tonos, agudo, grave y circunflejo, produce tanta y tan agradable variedad en el canto... El tener buena voz no está en nuestra mano, pero sí el educarla y mejorarla. Lo mismo debe hacer el perfecto orador, recorriendo todos los tonos, así altos como bajos, y ejercitándose en el movimiento y en el gesto. (*El orador* 33-34)

El psicoanalista argentino Pablo Garrofe propone, en su obra *Lacan, entre el arte y la ideología*, que el vínculo entre voz y autoridad es sumamente estrecho e invisible, aunque, paradójicamente, muy ruidoso. Retomando el concepto de pulsión invocante propuesto por Jacques Lacan, el autor plantea que la voz, en un primer momento no física, áfona, es el mandato imaginario que recibimos del otro y que esperamos cumplir con celeridad por miedo a la castración. Se trata de la voz de la ley que se expresa como un silencio, no como una orden explícita. En el proceso, esquivamos este miedo y, al hacer coincidir nuestro deseo con el deseo del otro, experimentamos el goce de la obediencia a esa voz silenciosa. Cuando esta voz se torna física, sonora, busca que las voces del deseo coincidan en un solo mandato



unívoco, lo cual nos tranquiliza. En este sentido, la voz sonora provoca una sensación de unicidad y de realidad, pues es expresión de una ilusoria coincidencia (48-51). Esta relación ilusoria, en palabras de Garrofe, se expresa muy bien en el cine:

Para entender por qué la voz es el soporte del poder, vamos a considerar algunos datos físicos del sonido. La imagen puede tener un revés, tiene dos caras, oculta algo, es semblante, señuelo, velo. El sonido, en cambio, *crea* la impresión de unicidad. Cuando suena un teléfono en la televisión, aún viendo en primer plano un teléfono, creemos que suena en nuestra casa. El cine utiliza los efectos sonoros para crear una impresión de realidad (57).

Es esta impresión de realidad la que nos lleva, en un primer momento, a oír esa voz silente y luego a expresarla de manera sonora, creyéndola nuestra para, al articularla, cumplir con satisfacción el rol del lenguaje como vínculo social: “la voz es lo que está en la raíz del poder, como dicen los chinos. La pretensión del Amo es un discurso unívoco. La ambigüedad del lenguaje perturba al Amo, que quiere sólo que las cosas funcionen” (Op. cit.). Observamos la puesta en escena de este principio en el célebre personaje de Winston Smith, protagonista de *1984*, cuando descubrimos que todo el proceso de tortura ejercido contra su persona por el régimen del Gran Hermano no tenía otro objetivo que la reiteración pública, pero sobre todo convencida por parte de Winston, de los dichos y acusaciones del Partido Interno.

En relación con la práctica poética esto se vincula, por una parte, con la voz del autor como el director de las voces que habitan potencialmente el poema. Si seguimos en ello lo propuesto por Porrúa, en términos de una desestabilización de la escucha interna o, dicho de otro modo, de las versiones sonoras que cada lector posee del poema escrito, la aparición de esta voz autoral podría hacer sentir al oyente la invalidez de su propia *caligrafía tonal*: “los



modos de leer no siempre se corresponden con aquello que se lee; por momentos, y ante determinadas configuraciones de la voz, el texto y el modo de leer van por caminos separados” (162). Al menos en términos metafóricos, la voz del poeta se apropia de diversos grados de significación al realizar la performance de la letra, en la puesta en voz del poema. En otras palabras, la voz del o la poeta hace converger las voces potenciales que habitan la letra, creando una sensación de unicidad que podría interpretarse en relación a un «sentido original», más valioso por ser más personal. Esta creencia, en cierto sentido fetichista en cuando identifica el origen autoral con un significado profundo —y presupone una subjetividad coincidente—, ha llevado a algunos estudiosos a considerar que el o la poeta que enuncia su texto se encuentra en una posición de privilegio<sup>3</sup>.

El mismo hecho puede leerse en dos dimensiones: o bien creemos que la voz del o la poeta leyendo su propio texto devuelve al mismo un nivel semántico legitimado por su originalidad, es decir, fetichizamos esa voz en su propiedad unificadora de nuestra experiencia como escuchas, asumiendo un grado de intencionalidad originaria, o bien entendemos este acto en un sentido subversivo.

Si consideramos el que será el contexto de esta investigación, es decir, la aparición de la lectura poética en la dictadura cívico-militar chilena y la consecutiva postdictadura, la voz del o la poeta podría interpretarse en tensión con la voz del dictador y sus ecos, en cuanto la espejea y con ello muestra su fragilidad: desafiar el lugar de la voz unívoca del dictador es

---

<sup>3</sup> Cfr. Bravo, Luis. “La *puesta en voz* de la poesía”. *Revista [sic]*1 (2010): 6-22. Web. 15/06/2019.



desafiar, también, su legado, su perdurabilidad; revelarse contra esa unicidad del discurso imperante, impedir que la voz del dictador se cuele en la voz propia de los textos es una forma de resistencia. En esta posición ética que revela la voz al alzarse, puede leerse un nivel de contenido político-contextual. Masiello lo pone en los siguientes términos:

no se trata de la resistencia de una lengua menor contra una lengua dominante..., sino de un idiolecto contra otros idiolectos, sonido contra sonido, rechinando contra las cuerdas vocales y en última instancia resonando contra el oído. Es aquí que el sonido y la voz lanzan un desafío contra todo lo que consideramos estable. Y es a través de la voz, testimonial o poética, que se monta la escena de una revisión ética, porque aquí llegamos a sentir los efectos de la performance verbal que resuena en nuestros cuerpos. Así, podríamos sostener que la voz conecta los cuerpos con la ética del mismo modo que mantiene unidos el cuerpo y la lengua (29)

De esta manera, a la voz proferida con cadencia militar, imperativa, inequívoca, se le opone una voz cadenciosa, tonal, el canto, el grito de la voz poética, dos dimensiones de la palabra pública, dos formas de apelar que están en pugna. Es en este segundo sentido, en el aspecto contestatario de la voz y su contenido político, que entendemos lo señalado por Porrúa: “El sonido es un modo de la crítica” (197). Comprendemos que, más allá de la coincidencia de la voz con la persona —que consideramos, de cierto modo, una afirmación idealista—, en el contexto dictatorial esta funciona justamente porque no hay coincidencia, porque esta voz se levanta desafiante, se enuncia en resistencia contra la voz del dictador que instala como demanda la aparición de una subjetividad nacional bien delimitada por la obediencia, la economía de libre mercado y, de modo paradójico, el nacionalismo.

Otro aspecto en el cual se desarrolla una relación entre la dimensión vocal y la público-ideológica es en lo que Mladen Dolar denomina “política de la voz” (129). En ella,



la voz entendida como una manifestación sonora en la tradición legal de Occidente, tiene el poder de hacer valer aquello que se encuentra plasmado en la escritura, otorgándole el valor aprobatorio de la comunidad mediante el rito vocal, esto es, el reconocimiento de la eficacia simbólica de lo escrito por medio de la voz, sin la cual la letra está muerta:

Estas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria, pueden adquirir fuerza performativa sólo si se las delega a la voz, y es como si el uso de la voz dotara en última instancia a esas palabras de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual, a pesar de –o, mejor dicho, *a causa de*– que el uso de la voz no agrega nada a su contenido... La viva voz fue el instrumento por el cual el sistema jurídico pudo ser arrebatado de las manos de los especialistas, de su jerga incomprensible y de una hueste de reglamentaciones anacrónicas. La voz fue el medio de democratización de la justicia, y su soporte fue otro de los elementos de la “ficción política”, a saber, que la democracia es una cuestión de inmediatez, es decir, de voz... La autoridad de la escritura depende de que sea una copia fiel de la voz. (132-133)

De esta suerte, según Dolar, la voz ocupa el mismo lugar que la soberanía (145), identificando su función política con la de la autoridad comunitaria, lo que implica la aparición de un espacio de disidencia a la univocidad del poder. Debido a ello, la voz incrusta en la letra, por una parte, una subjetividad repleta de experiencia, de historia, de un testimonio que se hace público en la lectura misma y, por otra, una dimensión política más allá de su contenido, esto es, más allá de un compromiso semántico con los temas ideológicos o testimoniales.

Dolar también identifica una “antipolítica de la voz”, la que entiende como contraria a la validación de la letra: si en primera instancia el acto de alzar la voz implica la liberación, la puesta en escena de los contenidos sacramentados en la escritura y, con ello, apunta a su validación, la voz puede igualmente erigirse en contra del escrito, en otras palabras, “poner



en tela de juicio la letra misma y su autoridad” (138). Esta dimensión de la voz es ejemplificada por el autor con una escena de *El gran dictador*. En ella, Charles Chaplin, quien interpreta una versión caricaturesca de Adolf Hitler, habla en un idioma incomprensible, en el cual apenas se reconocen algunas palabras de origen alemán, razón por la cual hay una voz que traduce, de manera simultánea, al inglés. De este modo, tenemos la voz del dictador, oscura, sin contenido, y la traducción que le otorga un significado que, presumimos, contrarresta lo dicho en el discurso de origen, cuestión paradójica a la vez que cuestionadora de la ley dictatorial (138-140). Así, la voz del dictador, por ser inaccesible, ocupa el lugar de la ilegitimidad, la que debe ser traducida y, con ello en este caso, ridiculizada. Pero, más allá de la subversión del ridículo, también ingresa la cuestión interpretativa, que, en un segundo nivel, hace aparecer al otro en la voz del poder. Dolar hace notar esto en el pasaje del Antiguo Testamento destinado al encuentro entre Dios y Moisés, el cual “tiene que interpretar la voz de Dios que él oye en el monte Sinaí para el pueblo, que sólo pudo oír el trueno y la trompeta, en una clara división entre la voz y la ley” (139).

Consideramos que esta segunda manera de entender la voz como un contenido político permite evidenciar, en términos generales, el aspecto ritual que se le otorga a la palabra hablada en público y, en concreto, a la lectura poética. Creemos que este sentido gregario de la *viva voz*, sumado a la idea de que en ciertos tipos textuales —sin duda, extrapolable también a la literatura— la validez política recae en el grupo reunido, refuerza el sentido metexético anunciado por Nancy: muchas de las lecturas poéticas que se llevaron a cabo durante la dictadura, tuvieron un carácter encubierto y permitieron tanto el



intercambio entre diversos poetas, como la reconfiguración de una escena literaria al margen de la institucionalidad. De esta manera, el sustrato político que impregna a la vocalización está lejos de ser solo un contenido eidético, sino que, en el sentido más experiencial, permite el encuentro y la validación comunitaria por medio de una voz y una escucha, la reunión de los cuerpos. La voz poética, en este contexto, se levanta como antipolítica respecto a la voz de la ley dictatorial, voz que revela los sentidos y sentires de una comunidad, que proviene de la escucha, la voz que contiene a los otros.

#### IV. ¿Qué es la voz? (para esta investigación)

La voz es lo que oímos sin tener que escuchar. Cavarero, en un análisis de los elementos vocales propios la tradición judía, apunta a una relación entre los términos *qol* y *ruah*: el primero, referido a todo aquello que pueda ser *percibido por el oído* y el segundo, relacionado con el mundo del *aliento*, del *soplo*. Ambos se originan en la boca y se conectan, voz y respiración, en el acto de pronunciar, en un momento previo al significado. Este vínculo también comporta otro elemento de relevancia: para la tradición judía, la pronunciación resulta ser un acto en sí mismo bien diferenciado del habla que, en el caso de su deidad, se torna acción creadora: “For ancient Israel, neither creation nor self-revelation come from the speech of God but rather from his breath and from his voice” (20). Esta palabra creadora reverbera aún en los labios humanos pues es allí donde se revela el aliento divino, en la continuidad de su respiración y entre sus sonidos: “The word of God thus makes itself perceptible in the medium of human language” (21). Así, voz y habla se encuentran



conceptualmente separados. En la tradición occidental, esta diferencia ha quedado suprimida bajo la idea de «palabra», equiparando el aliento y la articulación al acto de habla, es decir, circunscribiéndolos a su actividad semántica o, en otros casos, comprendiendo estos aspectos como modalidades o realizaciones de la escritura, en la cual estaría contenida una verdad. Tal vez por esto Platón desconfiaba de los libros, los que le parecían similares a las figuras pintadas repletas de vida, pero que no responden a las preguntas que se les hacen (Garrofe 29). Quizás la voz no tenga que ver tanto con la verdad como con el ser, con la condición de existencia: lo que existe resuella, respira, balbucea, sentimos su aliento. Lo que existe vocifera o musita, ya sea por su propia respiración o por el aire de los otros. La voz nos contiene y contiene al otro porque está llena de mundo.

A lo largo de este capítulo hemos revisado esta dimensión junto con otras que constituyen lo que hemos titulado *un objeto transparente* ¿Qué queremos decir con ello? La voz es esquiva a la escucha, pero presente al oído; si pretendemos obtener de ella un valor de significado preciso y estático, si queremos que la voz *diga algo*, hemos errado el camino. Podemos acercarnos a ella de manera desprevenida, como cuando se capta —y por cierto se goza— del trino de un ave, que proviene no sabemos de cuál rama. En esta actitud, hemos podido apuntar algunas señas de su existencia material y, con ello, ensayar ciertas aproximaciones semánticas.

La materialidad de la voz responde a la naturaleza de la onda sonora, a un ciclo de impulsiones y reposos que, de manera residual, deja entrever al cuerpo que la ha producido. En la voz se cuele el sujeto productor y en su escucha se resuelven las percepciones del



oyente, su posición respecto a esa subjetividad. La voz es un acontecimiento sonoro marcado por la representación histórico-cultural que tenemos del cuerpo que la profiere. Insistimos en este ingreso a la voz como fenómeno de la percepción subjetiva —y no solo en su magnitud física—, ya que esta nos permite ensayar su posible dimensión semántica.

En torno a este aspecto, propusimos tres acercamientos que, en ningún caso, pretenden agotar la discusión. En primer lugar, planteamos un valor semántico de la voz no en cuanto contenido, sino como un *sentido*, entendiendo este último como un tipo de direccionalidad que se ejerce sobre el significado. Aquí la voz apunta, dirige y acompaña a los contenidos semánticos entroncados en la palabra mediante los valores suprasegmentales del acento, el timbre y la entonación. A ellos hemos sumado los equívocos del lapsus freudiano como un elemento disruptivo de la articulación semántica del discurso. Junto a ellos, tanto la tos como el hipo, el balbuceo y el grito cobran un valor que posibilita el ingreso de aspectos contextuales, personales y culturales que impactan en la recepción del significado. Con posterioridad, hemos incluido al canto que, en un primer momento, parece solo expresarse como un fetiche, en cuanto no es posible asignarle ningún contenido proposicional —o sea, el canto no dice nada, pero parece decir algo más que la voz—. Sin embargo, en este aspecto se hace presente el valor afectivo y estético de la voz. Es esta condición estética la que inserta un modo de comprender la subjetividad y, con ello, una forma de insertar al sujeto en la existencia. Estos tres factores —nivel suprasegmental, voces pre y post-lingüísticas— apuntan a una voluntad de sentido contenida en la voz, cuestión que en esta investigación se comprende como una primera posibilidad semántica del fenómeno vocal.



En segundo lugar, otra posibilidad de significación en la voz se encuentra en su tensión con la letra, en particular, en el vínculo que se observa en la escritura/lectura poética. Sin apelar a una distinción dualista, en la cual un fenómeno, el de la grafía y el de la viva voz, esté por sobre otro, proponemos una dimensión dialogante. No se trata de una coexistencia pacífica de estos dos niveles en su configuración poética, mucho menos de una resolución sintética de lo que se propone como una relación dialéctica, sino que la escritura del poema contiene en sí misma las coordenadas de la voz, no solo como “partitura” del acto lector, sino que ha sido escrita, producida con elementos pertenecientes a la musicalidad del registro sonoro: ritmo, respiración, entonaciones y cadencias. Lo anterior implica que existe un nivel de significado de la voz poética que, contenido en su escritura, se libera al momento de la performance lectora. Es allí cuando, además de ponerse en movimiento estos niveles, hace entrada lo corporal del poema: ingresa el cuerpo que profiere esa voz y que, por cuestiones propias de la naturaleza visual de la escritura, paradójicamente está invisibilizado en la letra. Esto, además de convocar e involucrar al cuerpo en los niveles semánticos de la escritura, abre la posibilidad de la escucha y, con esto, se inauguran las posibilidades públicas de la voz.

En tercer lugar, relacionamos el valor semántico de la voz con su condición política. La trama que relaciona voz y poder involucra una puesta en escena: la voz proporciona la ficción de la unicidad, de la completitud, de la coherencia entre el deseo propio y el deseo de los otros. Es más, el acto de la palabra dicha sostendría la representación democrática, puesto que la lectura pública de la letra otorga validez a la escritura. El texto, en cuanto grafía, no



posee aprobación comunitaria hasta que es pronunciado: su valor —tanto en el sentido de significado como en el de validez— depende de esta escucha pública que la voz confiere. Leer en voz alta constituye la aparición comunitaria del texto. Trasladado al contexto de esta investigación, el nivel político de la voz adquiere un valor contestatario en la escena social en tanto desafía la univocidad del tirano o de su continuidad postdictatorial. Esto constituye un nivel de contenido político relevante, sin el cual no sería posible acceder adecuadamente a los significados proposicionales que el poema comunica o que, incluso podríamos decir, impediría comprender que estos sentidos gravitan en torno a la política y a la antipolítica enunciadas por esta voz.

Se abre, entonces, la posibilidad de preguntarse de modo más directo por la palabra poética, por la aparición de la voz en ella y las consecuencias de su paseo fantasmagórico por la dimensión del poema. Veremos cómo posibilitar su captura en cierto marco metodológico, cómo de la performance de la lectura poética se desprenden estos valores y en qué medida la práctica del nivel vocal puede asumir un rol preponderante cuando nos enfrentamos a su materia transparente en el texto.

Una aclaración final: lo que en este marco hemos señalado de la voz no pretende el don de la exhaustividad. A nuestro entender, la voz es un fenómeno de complejos ribetes que ha llevado a numerosos teóricos a posiciones incluso antagónicas. Deseamos señalar, más bien, una veta por la cual transitar su desarrollo poético; no perseguimos dar cuenta de una definición que haga caso omiso de la problematización inherente al fenómeno vocal. Como plantean Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, el proceso que va desde el texto hacia su



puesta en voz “no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (28). Suponemos que este desarrollo puede también invertirse, es decir, que una vez escenificada la potencialidad sonora de la grafía poética, la tinta se tiñe con el aliento, y la lectura silente del poema retorna sonorizada. Esta es la motivación que nos lleva a preguntarnos qué es la voz, esta intuición de que, a pesar de su transparencia semántica, dicha voz impacta en nuestra recepción del poema, aprendemos a *leer en la escucha* y, con ello, nos configuramos como «lector-oyente» a la vez que «oyente-lector», logrando una comprensión del poema no solo en sus aspectos directamente intelectivos, sino acercándonos a la experiencia del fenómeno poético en cuanto *presentificación de un suceso* estético, político y corporal.



## Capítulo 2

### Poéticas de la voz

*That language [of the poem] is the surface of the lake into  
which the stone of previous language has been tossed, as if  
the syntax of concentric circles could be read as a  
representation of the moment thought had found itself.*

Stephen Ratcliffe

#### I. Lectura, invocación, declamación

El año 2011, un grupo de poetas santiaguinos organizó una serie de lecturas a viva voz tituladas “Lectura sin ego: sesión de espiritismo”. Una de dichas sesiones, organizadas en el Centro Cultural Manuel Rojas, convocó a poetas jóvenes a la puesta en voz de autores fallecidos, de cualquier época o nacionalidad. La reunión se llevó a cabo en un amplio living iluminado por velas blancas y un ambiente silencioso en el que cada lector funcionaba como medio: el homenaje al difunto se vislumbraba en la recuperación de uno de sus textos, pero, sobre todo, la intención explícita era volver a la vida a ese autor por medio de la voz, la expresión sonora de sus versos en la boca de otro, su palabra antigua en labios y oídos nuevos.



Imagen 1: afiche promocional “Sesiones de espiritismo”.

Invocar tiene su raíz en *invocare*, palabra latina que designa el acto de llamar, pero también, como señala el filólogo y paremiólogo Pedro Labernia, “tomar en boca” (238): nos llevamos a los labios un fragmento del mundo codificado en un nombre, lo re-producimos, lo convocamos, lo traemos de vuelta al presente de la escucha.

Cuando en 1877 Thomas Alba Edison creó el fonógrafo, primer aparato capaz de grabar un sonido y reproducirlo<sup>4</sup>, sentenció: “speech has become, as it were, immortal” (en Kittler 21). Todavía podemos oír su voz, en cierto sentido fantasmal, grabada en un cilindro de cartón y estaño recitando “Mary Ad a Little Lamb”. La voz se cuelga entre el ruido ambiente

<sup>4</sup> A Édouard-Léon Scott de Martinville le corresponde el privilegio de haber sido la primera persona en realizar una grabación directa de ondas sonoras gracias a su fonautógrafo, creado en 1860. Si bien el aparato podía recoger el sonido, era incapaz de reproducirlo.



y el sonido propio de la máquina, la articulación nos llega temblorosa y distante, pero reconocible. Sin duda se trata de una persona. De hecho, antes de recibir el mensaje, su contenido semántico, nuestra atención está puesta en el prodigio de la supervivencia de esa voz que reverbera como el espectro de un cuerpo. Pareciera que algo de subjetividad se mantiene, en su porfía, asida al sonido de esas palabras. No a los fonemas, no al significado, sino a las características propias de esa voz: profundidad, entonación, timbre, ritmo.



Imagen 2: Edison junto a su fonógrafo.

En el caso de la “Sesión de espiritismo”, la palabra articulada funciona como una especie de fetiche. Los y las poetas participantes parecen asumir, sin contradicción aparente, su posición de sucedáneos del autor. Entregan su voz para completar una ausencia a cambio de un valor aurático: juego especular en el que soy poseído por otro, lo re-presento y me re-



presenta, acto en el que nos tranquilizamos y superamos a la muerte por un instante, paradójicamente, haciéndola aparecer. Se trata de la función del médium que puede existir justo porque hay otro que ya no está. La voz es sinónimo de presencia, pero, como previene Dolar, “la voz, separada de su cuerpo, evoca la voz de los muertos” (80). Se trata de un fenómeno que, lejos de poner el valor en la voz como objeto, en sus particularidades sonoras, lo instala en su sentido mágico: la viva voz, por su potencia comunitaria, trae de vuelta lo que se ha perdido. Es, en términos políticos, una especie de metafísica democrática según la cual incluso la muerte puede ser vencida por la voluntad mayoritaria. La voluntad general en donde la voz es un salto de fe.

Una lógica similar encontramos en los poemas leídos por actores, popularizados por un lapso —que comienza en los años 60, marcado por la tecnología del LP— en el que el mercado discográfico se avocó a esta práctica y que se ha retomado con la aparición del audiolibro en CD en los años 90 y los podcasts de poesía, ya entrado el siglo XXI y sus plataformas digitales. Como si el poema obtuviera ribetes en los que la voz y el nivel semántico coinciden sin tensión, el actor realiza impostaciones vocales, tonos solemnes, susurros y acentos que reforzarían lo propuesto en el poema a nivel del significado. En su libro *La voz y el actor*, Cicely Berry dedica un apartado a este tema, al cual titula “Recitar poesía”. En él, Berry señala el habitual miedo de los actores al enfrentar el verso, miedo derivado de una posición dual: o bien surge “la voz de la poesía” o bien se lee en contra de esa voz, traicionando su construcción rítmica (197). Para la autora, la clave sería centrar la lectura en la particularidad de cada palabra ya que, en la disposición poética, el o la poeta ha



puesto especial cuidado en el diálogo entre ritmo, acentuación y significado: “lo valioso que un actor aprende de [el poeta Gerard Manley] Hopkins es que la energía que las palabras tienen en ellas mismas contiene un acento particular en su significado. Esta energía está directamente relacionada con la forma en la que la palabra está construida” (207). Esta posición, que recuerda al simbolismo fónico de Jakobson, pone el acento en las condiciones de producción textuales que el actor debiera reproducir con cierta fidelidad en la voz, aunque, para ser justos, Berry comprende que en este proceso hay una decisión actoral y, por ello, esta fidelidad está siempre desplazada hacia la interpretación. Sin embargo, de lo que se trataría es del rescate de valores semánticos instalados en la escritura que hacen de la voz un *eco activo* que nos devuelve a la letra: “independientemente de que en el texto que estás utilizando el lenguaje sea elevado o estilizado, o aunque sea ordinario, cuando lo digas, debes conectarlo con la necesidad de decirlo en el estilo en el que está escrito y con las palabras con las que está escrito” (227). El actor, entonces, debe *presentificar* los valores guardados en la estructura poética junto a un *pathos* interpretativo. De este modo, ingresamos en el espectro de la declamación/recitación —al menos, la que corresponde del siglo XX a nuestros días— que constituye un género propio, distinto al de la lectura poética.

En su análisis de la lectura del poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher, Ana Porrúa señala que el autor opta por una vocalización centrada en un *decir afectado* frente a un decir propiamente poético: mientras este último pone su eje en el lenguaje, es decir, que pone en primer plano el pliegue del lenguaje sobre sí mismo, la lectura afectada se vuelca hacia lo teatral y sus posibilidades dramáticas (*Caligrafía tonal* 175). Para Porrúa esto significa un



gesto vanguardista no solo porque Perlongher está rompiendo con una tradición eminentemente melódica de la lectura en Argentina (176), sino porque está trayendo a la memoria, crítica mediante, el ejercicio declamatorio. La autora vincula la práctica de la declamación con la necesidad del estado de disciplinar a su pueblo —principalmente migrante— en el buen decir, centrado en representar los sonidos y significados correctos del poema: la voz declamatoria como medio pedagógico, pero también como higiene del habla y confesión de la íntima emotividad del o la poeta, cuyo medio de interpretación privilegiado es el patetismo vocal (198-200). La declamación va perdiendo su potencia y popularidad, sobre todo entre los poetas, pero pervive en la memoria de ciertos lectores e instituciones:

una práctica que se ha vuelto hiperbólica por su perduración en el tiempo; una puesta espectacular que se asienta en el artificio aprendido y extremado; una corriente que crece frente al mandato moderno de lectura en silencio y que sobrevivirá durante décadas como residuo de una práctica que fue perdiendo su sentido inicial. Con una potencia inusitada, suele extenderse aún hoy de manera masiva como la voz de la poesía, más allá de los tipos de lector, con un pie fuerte en la institución escolar (202)

Podríamos considerar que la declamación ha persistido, además de en las escuelas, como práctica actoral, pero no como una costumbre autoral, pese a la similitud sonora de ambas palabras. La voz patética de la declamación parece separar a las palabras poéticas de las cotidianas, serviles y anónimas, entregándole al vocablo poético la enunciación merecida. Hay en ello un curioso vínculo con Platón, al menos desde la perspectiva de Alain Badiou. El filósofo francés, en pos de defender la tesis de que el poema es una forma de pensamiento, cuestiona la interpretación clásica de que Platón haya desterrado a los poetas de su República por hacer mimesis de la mimesis, alejándose así de la verdad, sino que esta expulsión se debía



a una vieja disputa entre poesía y filosofía: mientras que el matema, la operación deductiva, se funda en la lógica, en uno de los extremos del lenguaje, el poema, operando sin leyes lógicas e instalado en la otra orilla del lenguaje, deja entrever igualmente una forma de pensamiento; de esta manera se explica el que Platón y buena parte de los filósofos, hayan recurrido constantemente a alegorías, metáforas y otros procedimientos poéticos. Así, Platón desea fundar la filosofía en el extremo lingüístico del matema, del discurrir lógico y dejar la actividad poética de lado (Montalbetti 30-39). Según señala Mario Montalbetti, autor del ensayo en el que se comentan estas ideas de Badiou:

el poema nombra, pero el poema nombra de una forma distinta a como nombramos cotidianamente... si el poema nombra entonces nombra nombres, nombra nombres de objetos. El poema le pone nombres nuevos a los nombres que le ponemos a los objetos... Lo innombrable no es ni un objeto que no tiene nombre, ni un nombre que no tiene objeto. Es, o será, más bien, un nombre que no tiene nombre. Y, forzar dicha innombrabilidad será una de las tareas limítrofes del poema (30).

Así, la palabra poética quedaría vinculada al redescubrimiento de la palabra y su significado, lo que, desde la perspectiva declamatoria, justificaría la existencia de una *ultravoz*: una palabra que todavía no se ha dicho encarnaría en una *palabra vieja* con una *voz nueva* que la separe de todas las demás. La declamación es la voz de lo que no tenía cuerpo.

Es probable que esta intuición continúe, en alguna medida, configurando la vocalización del poema: es claro que cuando los autores y autoras ponen en voz sus poemas, su tono, su ritmo y su cadencia cambian y se separan del habla cotidiana, su respiración se versifica, en algunos casos su postura cambia, el cuerpo se activa o entumece. Pero no hablamos aquí ya de declamación, que como vimos terminó por constituirse en una práctica



dramático-interpretativa y, en determinados contextos, aséptica, sino de una lectura poética. En concreto, la declamación parece estar vinculada con un afuera, con la lectura que otro, distinto del autor, realiza de un determinado poema en búsqueda de cierta originalidad expresiva, una emotividad germinal que se esconde tras la cortina del texto y que se torna espectáculo en el *pathos* de la intimidad.

## II. Del fonógrafo al sonido digital: ¿qué es lo que (no) oímos?

En el caso del registro fonográfico de Edison nos encontramos ante un fenómeno distinto al anterior en varias dimensiones. En primera instancia, no se trata de una lectura que sólo busca el rescate de un valor semántico determinado. El registro intenta *presentificar* la perdurabilidad de la voz, hacer audible un sonido más allá de su momento de producción. Con ello se pone de relieve a la voz misma, pero también algo que es propio del poema según la perspectiva de Amado Alonso: “cada nueva lectura de un poema nos lleva una vez más al momento de la creación poética perpetuado en el poema” (94), tal como oír este registro nos devuelve al instante de la enunciación. Este momento de originalidad contenido en la grabación, no solo tiene que ver con un tiempo encapsulado que se trae al presente, sino que también implica la aparición de un cuerpo esbozado en las características de la voz registrada. Así, la grabación nos hace retornar tanto al tiempo de la enunciación como al/la autor/a del enunciado. Esta última condición es la que distancia al registro autoral de la lectura dramática o declamatoria: la voz posee su propio cuerpo, aunque este último sea, literalmente, un espectro.



Otra característica específica del registro es que, si bien en él se hacen patentes un momento de origen y un cuerpo autoral, hace su aparición la *voz* de la máquina. Y es que no sólo oímos al Edison de 30 años que realiza la grabación, sino que percibimos el *tono fonográfico* que resulta inseparable de la voz humana: especie de rasgo suprasegmental mecánico, el fonógrafo imprime, sobre la voz, su propia materialidad que notamos como un polvoriento ruido de fondo que aumenta y disminuye su volumen, conforme la aguja escarba entre el estaño.

Esta condición del registro no puede ser esquivada: tanto en el ejemplo del fonógrafo como en los materiales poéticos que nos convocan, nos encontramos con voces incrustadas en la materialidad tecnológica propia de su medio de grabación. Obliterar esta cuestión implicaría, por una parte, la consideración de una voz desnuda, voz teórica imposible en la realidad fenomenológica y cuya depuración solo puede realizarse por medios técnicos que, en el proceso, introducen su materialidad; por otra parte, significaría dejar de lado una serie de problemáticas asociadas a la tecnología y su relación con la producción de la cultura.

El filósofo Vilém Flusser en *Una filosofía de la fotografía* propone comprender el acto fotográfico desde una perspectiva técnica: en el contexto de la sociedad postindustrial, las imágenes técnicas, como la fotografía, son ejecutadas por aparatos que, a su vez, son producto de textos científicos aplicados; en este sentido, una fotografía no daría cuenta del mundo, sino que sería una codificación visual de los conceptos científicos que la hacen posible, cuestión que permite al observador percibir las como imágenes objetivas producto de un proceso causal (17-19). Esta transparencia del proceso técnico, además de esconder el



significado de la fotografía transformándola en una imagen indicial, oculta una condición fundamental de dicho proceso, a saber, que el resultado, en este caso la imagen fotográfica, es producto de un programa en el cual se han preestablecido las elecciones del usuario del aparato: “la elección está determinada por las categorías de la cámara, y la libertad del fotógrafo permanece como libertad programada. Si bien la cámara funciona según la intención del fotógrafo, esta intención obedece al programa de la máquina” (35). De este modo, la cámara posibilitaría no solo la mirada del fotógrafo sobre el mundo, quien no hace más que seleccionar —*jugar con*, diría Flusser— un conjunto de opciones preestablecidas, sino que produciría ese mundo desde una posición teórica, técnica, a fin de cuentas: “Blanco y negro son conceptos, concretamente, conceptos teóricos de la óptica. Como las situaciones blancas y negras son teóricas, no pueden existir realmente en el mundo” (40).

El autor apunta a que, en el mismo acto fotográfico, la cultura y nuestra percepción del mundo se han teñido de una cualidad teórico-técnica que, en términos fenomenológicos, es ajena a nuestra experiencia de mundo. Esto trae como efecto que el aparato no solo representa, no es solo un medio transparente, sino que inserta en lo representado una condición ideológica: el programa, el software parece invisible, pero su producto es la visibilización de las lógicas que componen dicho programa.

Juan David Cárdenas, siguiendo esta línea de pensamiento, aunque extrapolándola al desarrollo cinematográfico, propone que “la imagen cinematográfica opera como un fetiche, es decir, oculta las propias condiciones de su producción. Poner en visibilidad este carácter de fetiche puede hacernos conscientes de una serie de presupuestos naturalizados que



condicionan nuestras formas de la experiencia a través del cine” (51). Esta naturalización no está relacionada únicamente con los contenidos discursivos del cine, por ejemplo, los roles de género constitutivos del romance cinematográfico que terminan por construir nuestro imaginario romántico; además de ello, la condición industrial del cine impone en él una estructura productiva que, según Cárdenas, espejea el proceso de producción industrial (52).

El efecto de ello es, en términos ideológicos, relevante:

los presupuestos económicos e industriales del cine como arte arrastran consigo una serie de presupuestos formales que asumen como naturales ciertas maneras del relato y del lenguaje audiovisual en beneficio de su carácter como producto para el mercado... En consecuencia, los presupuestos industriales cinematográficos se perpetúan como postulados formales, los cuales han llegado a ser considerados la sustancia misma del cine como arte. Esto significa que el cine, en lo relativo a su composición artística y a su proyección económica, ha alcanzado una forma natural que lo delimita en beneficio de su condición industrial. (53)

De este modo, para Cárdenas, el cine termina por convertirse en un dispositivo industrial que contiene inserta en su estructura de producción dicha mecánica ideológica, la cual tiene su correlato en la división del trabajo, la preeminencia de la técnica y otros principios de la sociedad industrial que son naturalizados por el espectador, siguiendo en ello a Adorno y Horkheimer en su concepción de la *industria cultural* (55).

En este contexto, las capturas o *reproducciones* del mundo por medios técnicos deben ser consideradas como *producciones* técnico-culturales en tanto son un efecto, por así decirlo, de la ideología del programa inserta en el propio funcionamiento del dispositivo: “la estructura de la condición cultural está encerrada en el acto de fotografiar, no en el objeto fotografiado” (Flusser 34).



Esto, trasladado al tema de la voz, implica que, por un lado, oímos tanto al dispositivo (software/hardware) y sus posibilidades como al cuerpo emisor de la onda original: se podría decir que el precio a pagar por la perdurabilidad de la voz es dejar de escuchar la voz misma, su pura enunciación. En realidad, lo que oímos es una versión de esta que ha codificado, técnica mediante, el aparato de grabación/reproducción y cuya intervención nos resulta transparente. Pensar aquí en la voz de origen como un objeto cargado de un valor sustancial y definitivo es, a nuestro juicio, equivocar el camino. Lo que nos interesa de este asunto es la mediación o, dicho de otro modo, los valores insertos sobre el objeto voz, las capas significativas que constituyen nuestro objeto de estudio. El problema del valor aurático de la obra en tanto original y la idea del autor como autoridad ha sido profusamente discutido por autores como Walter Benjamin y Roland Barthes en ensayos célebres como *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y *La muerte del autor*, respectivamente. En este sentido, si bien coincidimos con la mirada que propone Luis Bravo respecto a que el autor-lector es un intérprete privilegiado de su propio poema dada su situación (17), no coincidimos con las razones que para ello entrega: “[el autor] es el que conoce más de cerca la intención del mismo [poema]; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje” (17). Si el autor-lector está en una situación de privilegio respecto a cualquier otro lector, no creemos que se deba a su acceso a la dimensión originaria del poema: para seguir la imagen propuesta por Bravo, también los padres desconocen la trayectoria del hijo. Consideramos que esta posición implica un retroceso a la idea del poeta como autoridad definitiva de su propia creación, lo



cual, por un lado, limita la apertura del poema a sus múltiples lecturas (cada lectura, de cada lector, es una versión sonora del poema, con sus trastabilles, su fluidez, con su propio aire), trasladando el objeto de estudio hacia la figura autoral y, por otro, se contrapone al hecho de que, en diversas ocasiones, han sido los propios creadores quienes reconocen su desconocimiento tanto del alcance como de las implicancias de sus propias producciones. La intención de un texto poético puede, en efecto, ser una, pero aquello no debiera determinar la interpretación del mismo en la búsqueda de una lectura originaria. El poema, a nuestro entender, es un objeto volcado hacia el mundo, el cual incluye a su autor, pero que no se limita a este.

Para esta investigación, la posición privilegiada del autor-lector o, dicho en otros términos, la lógica tras haber escogido para nuestro corpus poetas que leen sus propios poemas, se relaciona con aquello sobre lo que Martina Bortignon ha llamado la atención en su artículo “Sensaciones de unicidad: la recepción estética de la voz poética *online*”: la lectura poética como expresión íntima de un contenido sonoro, expresión de una corporalidad que se abre hacia el espacio de la vocalización poética en la que la figura del autor y el lector encuentran su coincidencia, su unicidad (341-352). Este *efecto de unicidad* nos parece un fenómeno que no puede replicarse por otros lectores y que resulta digno de análisis, no tanto porque el autor pueda leer una trama, una veta del poema que solo él conoce, sino porque permite identificar la diferencia (o coincidencia) entre los registros de la voz y de la letra producidos por un mismo creador y cómo en cada uno de ellos hace aparecer su creación. Es decir, el *efecto de unicidad* nos ayudará a observar cómo el poeta, mediante la vocalización



de su poema, hace ingresar su texto en el mundo, dejando una huella que, junto con la primera visualización del texto en la página, inscribe, aunque no determina, al mismo (Bernstein *Close listening* 9). En síntesis, el privilegio del autor no es el de la autoridad, sino el de la primacía. De este modo, podría pensarse esta relación de modo cercano al vínculo compositor-intérprete, teniendo el primero una preeminencia respecto del segundo en cuanto ha sido el desarrollador primigenio de la obra, lo que no descartaría —ni mucho menos pondría en una posición secundaria— el componente creativo del intérprete, que pudiera ser encarnado por cualquier otro lector o lectora del poema.

Por otro lado, retomando la discusión en torno a los aparatos de grabación/reproducción, cabe considerar los elementos ideológicos que intervienen la onda sonora de la voz autoral tras su paso por el dispositivo. En algunos casos, la tecnología de grabación y postedición agrega elementos de una escucha perfecta, limpia, sin ruido que podríamos denominar *escucha teórica*. Alessandro Mistrorigo, académico e investigador de la Università Ca'Foscari, desde 2012 ha desarrollado el proyecto Phonodia, un muy relevante archivo digital dedicado a las voces de los y las poetas. En 2018 publicó un libro en el que recopila tanto la experiencia como los resultados de dicho proyecto, obra titulada *Phonodia: La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. En ella señala que las condiciones de grabación de las voces de los y las poetas siguieron todas el mismo protocolo: una situación privada y con la conciencia plena del autor de los usos y fines académicos de estas grabaciones (17-18). A ello se agrega lo señalado por el autor en un conversatorio que tuvo lugar en Santiago de Chile, en el marco de una reunión organizada por el académico



Fernando Pérez en la Universidad Alberto Hurtado el martes 9 de octubre de 2018. En dicha reunión, Mistrorigo afirmó que el contexto de las grabaciones se da en un estudio con cancelación de ruido, buscando el sonido más claro posible. Este hecho se debe al objetivo mismo del registro: ser un repositorio digital de voces y textos poéticos con intenciones de divulgación e investigación. Así, la escucha teórica, la voz limpia, marcada por la necesidad del análisis, integra en la voz misma la condición ideológica ideal y aséptica de los productos académicos, a saber, la separación del conjunto en sus partes para la disección, indagación, producción de saberes y conservación del objeto. Se trata, de este modo, de un proceso de depuración que aísla la voz del mundo a fin de volverla una voz teórica que dialoga con los modelos, también teóricos, que la interpretan, similar al modo en que Flusser propone el funcionamiento de la fotografía. Esto se hace patente en la publicación antes mencionada cuando se recurre a programas como PRAAT, de corriente utilización en disciplinas como la fonética, para describir la duración, la intensidad o el volumen de los enunciados: la voz se separa del mundo en el estudio de grabación para luego ser separada en sus componentes en el archivo digital. En este sentido, no sería posible tratar las voces grabadas como voces producidas en circunstancias habituales de enunciación de la palabra poética (lecturas públicas, por ejemplo) o como voces *crudas*, surgidas del contexto inmediato, pues lo que oímos ha sido adecuado antes a una finalidad con marcos teóricos delimitados, cuestión que también afecta la disposición previa del autor para la realización de su puesta en voz del texto.



La reacción a este fenómeno, recogida por Mistrorigo en su libro, se deja entrever en las palabras que los poetas dedican a la situación de grabación propuestas por el académico. El poeta Pablo García Gaena, por ejemplo, señala que la grabadora “le quita intimidad a lo que tú estás pensando... porque la grabadora es otra, aunque sea tu voz tú no te reconoces en esa voz y te parece que es alguien que está calcando lo que estás pensando” (87), mientras que la poeta Ángela Segovia propone a este instrumento como parte de su proceso creativo: “al grabar la voz, la separas del cuerpo y al hacerla consciente en esa distancia puedes llevarla a sitios en los que la unión se hace más profunda. Es como si los dispositivos externos al cuerpo nos ayudan a volver al cuerpo, un camino de ida y vuelta” (88). En ambos casos, que destacan por su polaridad, la máquina se desprende de su transparencia habitual para formar parte del proceso de lectura/creación. Bien ocurra aquello con recelo y desagrado, bien se le integre al trabajo poético, el resultado, la voz misma, modifica su disposición.

En esta línea, consideramos que la grabadora, y el posterior archivo que de ella se desprende, adhiere un nivel a la performance lectora que es necesario integrar al escrutinio del contexto de producción de la voz siempre y cuando esta posea un nivel de relevancia. Por un lado, la presencia de la máquina convoca la aparición de una *tercera voz*, lo que se grafica en la sensación de espionaje que declara García Gaena y que se concreta en sus dichos sobre la grabadora como “una vecina curiosa” o bien como el acto de “dictar a una secretaria” (Mistrorigo 95). Decimos *tercera voz* siguiendo la idea de una voz doble que habita el texto poético según Bajtín: El poema, pese a su condición escrita, contiene el germen de la voz hablada del autor, se trata de “las metáforas vocales de tono, entonación, tonalidad, acento,



etc., [que] materializan esta presencia [del autor], al remitir potencialmente a la corporalidad” (Bubnova 110). Octavio Paz da una condición fundacional del texto poético a este elemento: “El poema es un organismo verbal rítmico, un objeto de palabras dichas y oídas, no escritas ni leídas” (122). En este sentido, la voz poética, es decir, la voz con la que se leen los poemas, contiene tanto la virtualidad de la enunciación (la voz primera, el eco de una corporalidad que puede devolver al aire lo escrito), como su traducción en el texto mediante un conjunto de elementos retóricos y estructurales (aliteraciones, paronomasias, eufonía, rimas, encabalgamientos, acentos, anáforas, estructuras estróficas, etc.), lo que llamamos segunda voz. Esta tercera voz —voz de la máquina— es ajena a la corporalidad y a la textualidad, implica una interferencia en este tránsito que puede configurar un rechazo o una apertura creativa (por ejemplo, la modificación electrónica de la voz, la inserción de efectos sonoros, la modulación de la misma, entre otras muchas posibilidades). Es, en resumen, la integración de una segunda tecnología, que se suma a la tecnología de la escritura, con sus posibilidades y tensiones.

Por otro lado, la aparición de la máquina integra la dimensión de la posteridad. Como observábamos en el caso del joven Edison, estos aparatos permiten la conservación de la voz como la huella de un sujeto, lo que pudiera implicar una determinada modelación de la voz, en función de la idoneidad de la performance vocal (marcada por la dirección de significado que quiera otorgarse a los significantes puestos sobre la página, por la voz que coincide, en



términos freudianos, con cierto “ideal del yo” que articula el poema<sup>5</sup>, entre otros aspectos) y de cierta permanencia que imprime la grabación, similar a quien se enfrenta a una pieza de mármol transparente sobre el cual dejar constancia de su creación y, a la vez, de sí mismo. Esta modelación o adecuación será diferente en cada contexto de grabación, por ejemplo en un estudio, en casa, en una lectura pública, con o sin conocimiento o consentimiento del autor, por lo que será relevante dar cuenta del mismo al momento del análisis. Cabría sumar a ello lo propuesto por Cornelia Gräbner respecto a la performance de la lectura poética: en tanto actualización del poema en la voz, la lectura adquiere una *oralidad aurática*<sup>6</sup>, es decir, la performance lectora manifiesta aspectos estilísticos propios de una voz situada, en la acción enunciativa y que configuran la disposición de la misma al momento de la lectura (71-72). En este sentido, Mistrorigo soluciona dicha diversidad de circunstancias al instalar un único método de grabación, lo que involucra los aspectos antes señalados.

La discusión anterior nos pone también en una posición crítica con respecto a la supuesta *fidelidad* del audio digital: ¿a qué elemento es fiel el dispositivo? Dado que en nuestro corpus trataremos con archivos digitales que se han tomado de cintas magnéticas y

---

<sup>5</sup> En la obra de Mistrorigo, la poeta Marta Agudo realiza una relevante apreciación en torno al asunto de las voces que habitan al sujeto y su texto: “Hay una voz [en su lectura mental], pero esa voz no coincide en absoluto con la que yo ahora mismo estoy oyendo... quizás se trate de la más neutra que pueda existir, ni grave ni aguda, una voz que no comunica nada... algo parecido al silencio.” (178). Cfr. Mistrorigo, Alessandro. *Phonodia: la voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Ediciones Ca’Foscari, 2018. Impreso.

<sup>6</sup> El término no ha sido propuesto por Gräbner, sino que lo hemos hecho confluír a propósito de la sonoridad de dos palabras inglesas que ella utiliza como elemento constitutivo de la performance lectora a vida voz: *the oral* (lo oral) y *the aural* (lo auditivo). Recuperamos también en ello el concepto benjaminiano de aura, en tanto la voz del autor agrega una dimensión presencial que carga de contenido originario la enunciación. Cfr. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Trad. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2016. Pp. 25-70. Impreso



se han sometido a un proceso de *mejoramiento* del sonido, ciertamente esa fidelidad no es con respecto a la tecnología de origen, pues busca la superación del dispositivo de grabación en el cual fue capturada la voz. Tampoco es una fidelidad que responda a la propia voz emitida o a nuestra escucha. La emisión vocal es capturada por la cinta magnética, esto es, una banda plástica sobre la que hay partículas metálicas que, por su condición, poseen un campo electromagnético. Las vibraciones de la voz son atrapadas por un micrófono que traduce esas vibraciones en energía eléctrica para que luego, a través de un cabezal (bobina enrollada a un metal), esa traducción eléctrica pueda ser grabada sobre la cinta debido a su campo magnético, el cual retiene, como un eco, dicha información. Por ello, esta cinta es definida como un medio analógico, es decir, su tecnología permite la grabación continua de la voz en el tiempo, versus la grabación digital, que segmenta en valores discretos y definidos un determinado fenómeno, para el caso, las emisiones vocales.

Esta diferencia es fundamental cuando deseamos observar el paso de una tecnología a la otra: si el sonido analógico guarda cierta relación con la emisión de origen debido, entre otras, a su forma de extenderse en el tiempo (virtualmente infinita), el sonido digital implica una re-traducción de esos valores físicos al mundo de los unos y los ceros, por lo que el sonido analógico se va *troceando*, dividiendo en fragmentos para lograr su emulación digital. La tecnología del CD tiene una frecuencia de muestreo de 4.100 muestras por segundo (44,1 kHz) de este sonido análogo, con una resolución de 16 bits. Esta cifra se relaciona con los parámetros de audición humana, que van desde los 20 Hz hasta los 20 kHz, asegurando una escucha que podamos reconocer con total claridad, sin distorsiones. La tecnología digital de



audio de alta resolución aumenta ambos valores bajo la premisa de que a mayor muestreo de la señal analógica y a mayor resolución, más similar será la señal digital a la analógica: 24 bits y 96 kHz, aunque también puede ser de 24 bits y 192 kHz<sup>7</sup>. De este modo, teóricamente, se descartaría menos información de la señal continua, haciéndola más *fiel*.

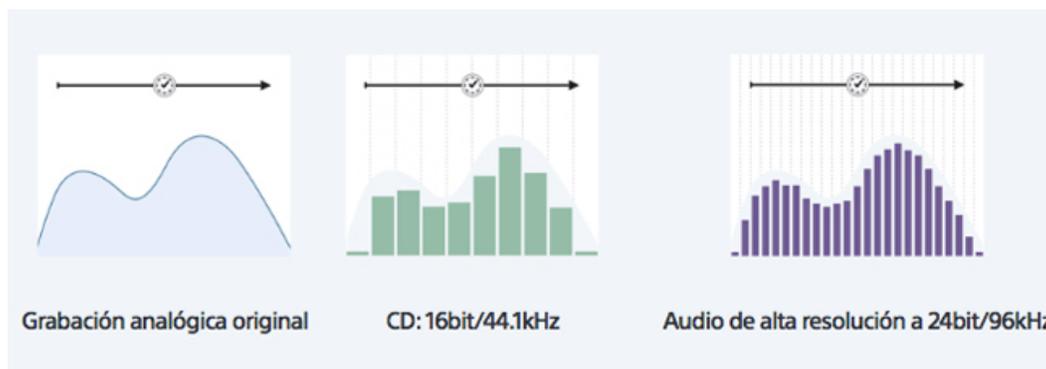


Imagen 3: Gráfica que señala la relación entre la grabación análoga y sus versiones digitales.

Con todo, y pese a que hemos señalado estas diferencias con respecto a la *fidelidad*, no quisiéramos plantear la cuestión en términos binarios: los medios de captura de la voz, tanto análogos como digitales, son igualmente artificiales. Tampoco quisiéramos instalar la cuestión del origen de la voz como una suerte de metafísica de la presencia, suponiendo allí que las emisiones orales poseen una carga «primigenia» que las hace mejores o más fieles que aquellas contenidas en medios de grabación: esto sería como estimar la manuscrita más relevante que la letra impresa, a menos, claro, que se crea en una mistificación aurática de la

<sup>7</sup> La resolución tiene relación con el rango dinámico (los niveles de presión sonora que existen entre los sonidos más agudos y los más graves, medidos en decibelios) y la relación señal/ruido. Así, la resolución de 16 bits permite codificar un total de 65.536 niveles, mientras que la de 24 bits soporta la codificación de 16.777.216 niveles.



letra a través del pulso del autor. La distinción que hemos planteado busca, más bien, apuntar con mayor precisión el objeto de análisis, pudiendo diferenciar sus características.

De vuelta al tema de la fidelidad del audio, a estas alturas resultará evidente que las capacidades técnicas han superado, por mucho, nuestras propias capacidades auditivas. De este modo, la fidelidad es para con una señal analógica teórica que, si bien existe, nuestros oídos son incapaces de percibir<sup>8</sup>. Reaparece en esta dimensión la categoría de fetichismo que antes señalaba Cárdenas con respecto al dispositivo cinematográfico y que podemos relacionar con el espectro sonoro: la fidelidad ocurre con el sonido mismo, con su reproductibilidad técnica, autorreferencial en su potencia sonora y que remite a nuestra experiencia de manera tangencial, aunque con una innegable relevancia, en tanto configura una escucha imposible a la cual se aspira: hemos acostumbrado el oído al susurro de la máquina.

Así, consideramos que de lo que se trata es de una fidelidad a la escucha teórica, propuesta algunos párrafos antes, según la cual la separación de la voz del mundo asegura su calidad, insertando, en ella, una estética de lo pulido o, en los términos que ha propuesto el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han, una estética de lo liso:

Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la

---

<sup>8</sup> Cabe señalar un elemento relevante. Según el teorema de Nyquist-Shannon, el muestreo de una señal debe tener el doble de la frecuencia más alta que se desea grabar, lo que aseguraría la reproducción de una señal fidedigna y reconocible. Por esta razón, se graba a 44,1 kHz pues se toma como referencia nuestra audición máxima (20 kHz). El muestreo es de un poco más del doble para evitar el *aliasing*, esto es, el ingreso de una frecuencia más alta que pudiera interferir en nuestro espectro de audición (filtro *anti-aliasing*). El muestreo a mayores velocidades (96-192 kHz) permite asegurar que esta distorsión de fase se elimine, aunque aquello ya no resulte audible para nosotros. Cosa similar ocurre con el rango dinámico del oído humano, el cual puede ser emulado en su máximo a 20 bits, sin embargo, ello implicaría la ruptura del tímpano a 120 decibeles.



depilación brasileña ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual *sociedad positiva*. Lo pulido e impecable no *daña*. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los “me gusta”... Toda negatividad resulta eliminada. (5)

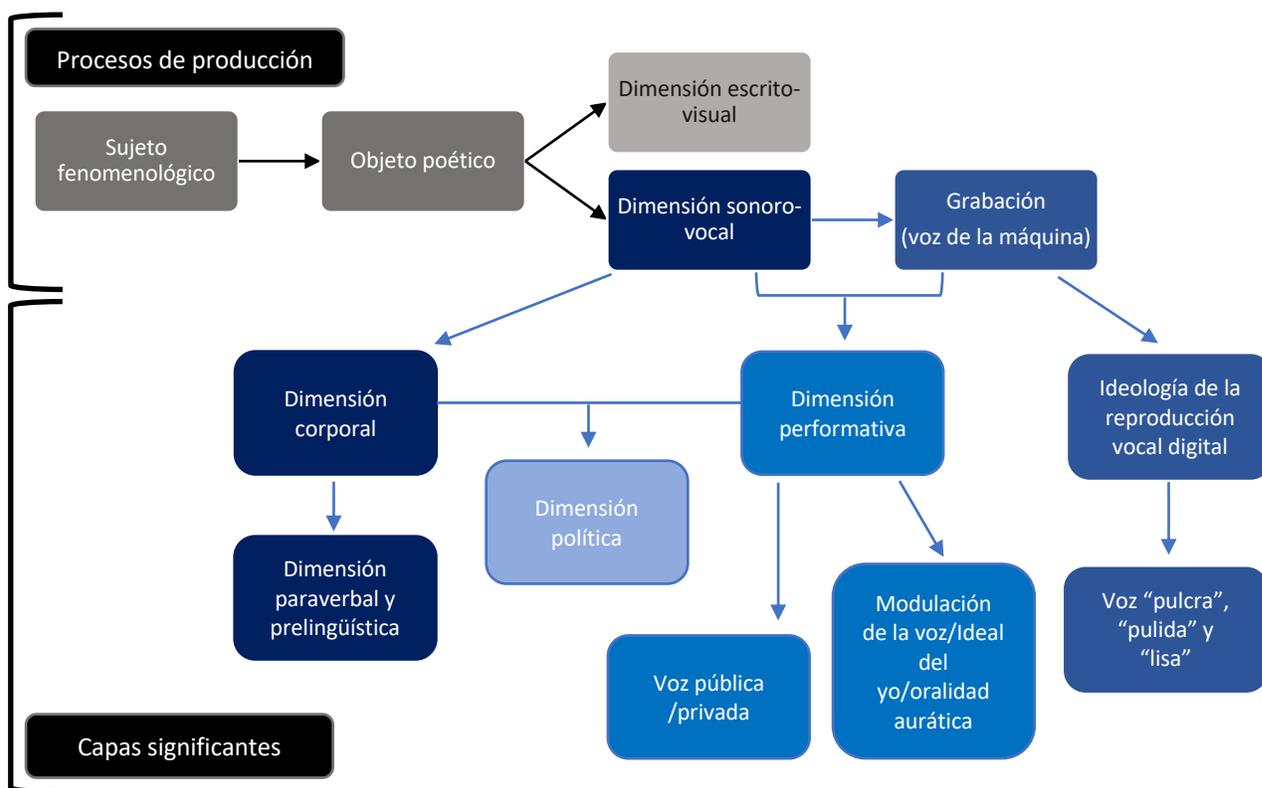
Si seguimos la mirada de Han, podemos observar una clara perspectiva ideológica que inserta lo tecnológico en la voz: la humanidad de la misma, la condición rugosa, física, deslavada, en fin, la negatividad de una voz que recuerda la muerte es extraída, generando un archivo que responde a las condiciones ideales de la escucha y de la producción de la misma, una condición inaprensible por el oído, pero, aún más relevante, una escucha de carácter positiva, el sonido construido para un oído que no envejece, que no se atrofia, un sonido que nos excede en cuanto siempre está al máximo de sus posibilidades. Se trata de voces que no asustan, sino que, en su claridad, emulan la transparencia de la propia tecnología que la reproduce y del mercado que la articula, generando un efecto de coincidencia que nos tranquiliza como oyentes. De este modo, la relación ideológica se da con una voz —un sonido, una escucha— mediada por el consumo y su consecuente efecto en tanto fetichismo de la mercancía. Se trata de un sonido tecnológico que excede nuestras capacidades auditivas a fin de adecuarse a otros dispositivos: se pasa de nuestra comunicación de ondas sonoras a la comunicación entre aparatos digitales, dispuestos siempre a la mejoría tecnológica ofertada por el mercado y el imperativo de su demanda. Así, la voz se vuelve archivo, producto, y, luego, experiencia de una escucha imaginaria sin peligros.

Un último aspecto en torno al elemento ideológico inserto en estos formatos sonoros se relaciona con la idea de *mejorar* la calidad/comprendibilidad del sonido. Este



*mejoramiento* de las condiciones de grabación análogas que ocurren en la re-grabación de la voz de Millán y en las lecturas de Juan Luís Martínez al formato CD, es la eliminación del ruido y otras distorsiones acústicas. La búsqueda de un sonido limpio, como vimos, responde al imperativo contemporáneo de la positividad que señalaba Han, pero también se relaciona con un sonido evidente, sin mácula, rasurado y pornográfico en el sentido de su explicitud semántica, afecto, como señalamos en el primer capítulo, a una *neurosis de sentido*.

En pos de visualizar los elementos aquí discutidos, y proponerlos de manera clara para el posterior análisis del corpus, ofrecemos un breve gráfico descriptivo:



De lo anterior se sigue que se trabajará con elementos propios de la dimensión sonoro-vocal en el contexto de una grabación, es decir, tras su paso por la voz de la máquina, por lo



que las consecuencias de este hecho (la ideología de la reproducción vocal digital y la pulcritud de dicha voz) serán tocados solo de forma tangencial en cuanto el corpus lo requiera. En las capas significantes que se considerarán para el análisis serán la dimensión corporal, en concreto los aspectos relacionados con los ecos del cuerpo en la voz y sus consecuentes *rasgos suprasegmentales* (entonación, intensidad, acento, ritmo y pausa) y *prelingüística* (respiración y grito) que de ella se derivan; la *dimensión performativa* dará paso al análisis de los aspectos relacionados con la toma de posición respecto de la performance lectora (oralidad aurática), junto a la proyección pública o privada del acto lector; por último, la *dimensión política*, efecto conjunto de la dimensión corporal y performativa de la lectura poética grabada, también se considerará en el análisis. Es fundamental señalar que estos aspectos no siempre seguirán un orden establecido; tampoco serán todos aplicados en los registros que analizaremos puesto que cada lectura comporta valores distintos en los que, dado el proyecto poético, emergerán mayores o menores tensiones entre los elementos visuales y de la letra y sonoros de la voz. Lo que aquí se propuso tiene como fin describir buena parte de elementos que se ven involucrados en la puesta en voz de la poesía, según lo indican los estudios de la voz y nuestras propias observaciones, sin que de ello se desprenda un método o un conjunto de elementos que, de manera obligatoria, deben estar presentes en los análisis: hacerlo sería forzar la voz para decir lo que en ella no se escucha.



### III. Una poética de la voz

Si el poema es habitado por la voz, si la voz es la casa del poema, su origen o, en algunos casos, su efecto, si se trata de una puesta en voz del texto, o bien la escritura posee un antecedente sonoro, una voz parecida al silencio que articula, de forma callada, los caracteres que la representan sobre la página, entonces nos parece válido suponer la existencia de una poética de la voz. Es esta la intuición que guía nuestro análisis, la aparición de una poética que viaja en el nivel sonoro-vocal y que se manifiesta de forma más o menos voluntaria, a veces desafiando la poética declarada en la dimensión escrito-visual, a veces reforzándola y señalando elementos que escapan al desplante de la letra. En palabras de Walter Ong

en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. «Leer» un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación... La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. (17)

Y la palabra sonora no solo es consustancial a la escritura, sino que también construye su propia dimensión significante en el contexto del poema. Esto es, a propósito de los elementos que hasta el momento se han descrito (dimensión corporal, política y performativa) se funda un *decir poético*, una forma de enunciar la palabra del poema que constituye una voz distanciada de las otras maneras de nombrar el mundo, una voz que se hace oír en la *oralidad aurática* que rememora el rito, la urgencia de la escucha, la musicalidad del lenguaje que, transitado por la escritura, adquiere otros matices que se darán al oído en cada lectura.



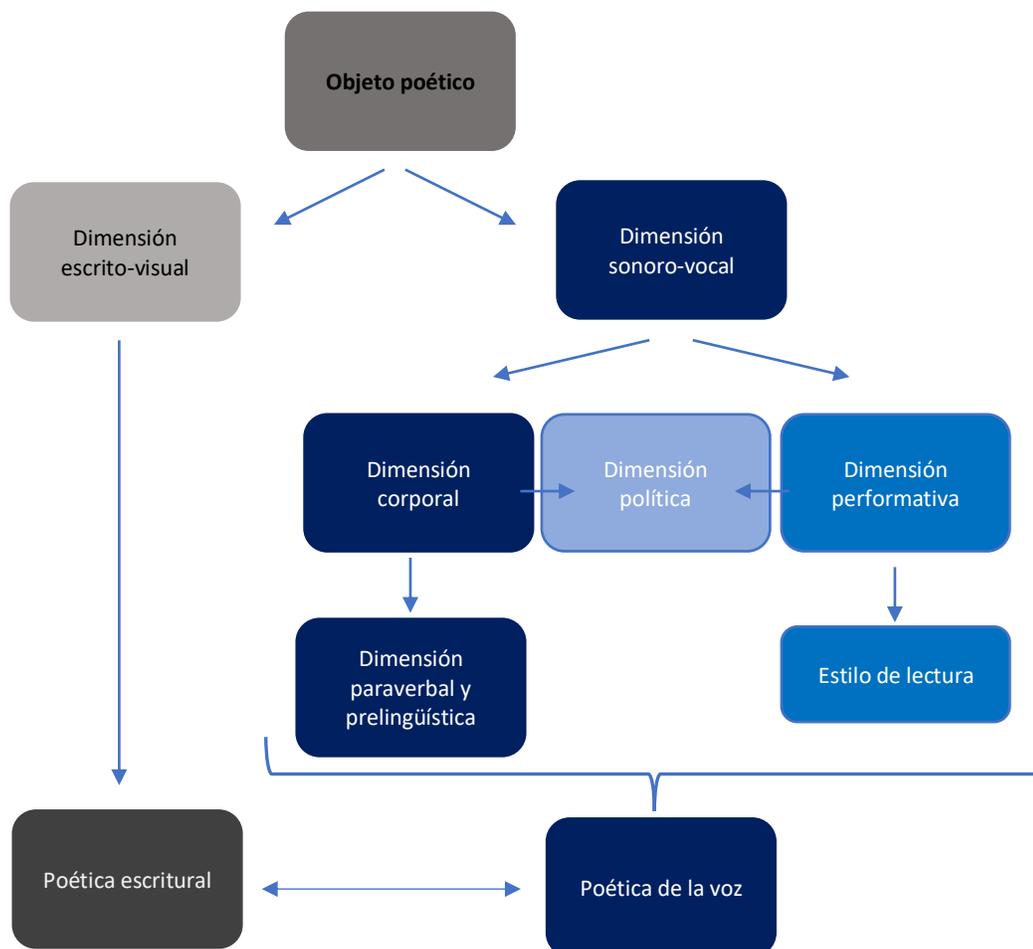
A pesar de lo anterior, cabría señalar que no todo decir poético constituye una poética de la voz. Más allá de la distinción con la práctica declamatoria —hecha unos párrafos atrás y que puede confundirse con cierta afectación emotiva original—, habría que incluir la posición de autoridad que puede ejercer el autor desde la enunciación de su texto, queriendo transmitir a sus escuchas la idea de una voz original que evoca el momento primigenio de la escritura (Middleton 268), esto es, la lectura como un medio para volver al texto, la voz como eco de una poética originaria. Aquello ha quedado discutido en este capítulo —de nuevo, unos párrafos atrás— y se ha comprendido que la coincidencia resulta más bien un *efecto de unicidad*. A ello habría que sumar lo propuesto por Ana Porrúa en *Caligrafía tonal* respecto a la lectura en voz alta de textos escritos, sobre todo porque en esta performance se instala una tensión: posibles apegos o desplazamientos semánticos entre el formato escrito y su ejecución oral. En esos movimientos se llevaría a cabo una “caligrafía inexistente, una caligrafía tonal” (152) que podría vincularse a la notación musical. Así, la versión vocal hace ingresar una dimensión que suma o impone otro nivel al escrito, haciendo que el escucha perciba, al mismo tiempo el original escrito y su versión. Con todo, a ello habría que adicionar la escucha imaginaria, aquella que el lector tiene del escrito antes de la articulación vocal. De este modo, puesto que la escucha puede o no ajustarse a la puesta en voz, habría que entenderla en plural: se trata de una sumatoria de escuchas. Siguiendo a Peter Szendy, Porrúa señala que esta especie de montaje de una escucha sobre otra —y por ello, también de una serie de lecturas— generan “un espacio crítico en relación al original” (153): la escucha es



bífida, doble, establece una distancia, por lo que resultaría muy difícil creer que la voz pueda llevarnos hacia el momento de creación textual del poema.

Una poética de la voz implica que la enunciación/performance lectora contiene ciertos elementos programáticos que no se encuentran necesariamente explícitos en el proyecto poético escrito. De este modo, desde *las formas de decir* el poema, esto es, la dimensión corporal, política y performativa, emerge una propuesta al nivel de la voz que se compone de la sumatoria de los elementos antes mencionados, pero que no se define solo por estos, sino *por su relación con la propuesta autoral de la escritura, ya sea en la misma dirección de este, de manera complementaria, o en oposición al mismo, siempre sumando otros elementos semánticos*. No habría que confundir este concepto con el de estilo de lectura, el cual responde a un modo de decir centrado en la representación autoral que diferencia la voz enunciativa de los demás participantes del campo cultural poético. En este sentido, el estilo de lectura está directamente relacionado con la dimensión performática de la puesta en voz del poema, por lo que se encontraría dentro de la poética de la voz y conforma uno de los diversos aspectos (modulación de la voz, ideal del yo implicado y oralidad aurática) que se incorporan en esta dimensión. A fin de cuentas, *una poética de la voz corresponde al conjunto de todos los elementos de la dimensión sonoro-vocal en diálogo con la poética que se deriva de la dimensión escrito-visual*. De esta suerte, el análisis de una poética de la voz será el marco de objetivación del fenómeno vocal para esta investigación.

A continuación, se expone de manera gráfica el vínculo entre la poética de la voz y las demás dimensiones que configuran el objeto poético:



De este modo, si hablamos de poéticas de la voz, será también necesario hablar de *versiones orales* de estos textos, en cuanto la voz «reescribe» muchas veces lo propuesto al nivel de la letra, incorporando cambios que sugieren determinadas direcciones. Privilegiaremos la utilización de este término por sobre otros, vinculándolo a la expresión *versión escrita* cuando se desee establecer alguna relación comparativa, causal, contrastiva o la que fuere.



#### IV. Materiales para una poética de la voz

Como se ha podido observar con anterioridad, el corpus de esta investigación está compuesto por dos fuentes principales, las cuales han sido organizadas en orden cronológico, según la fecha de grabación de la lectura, a saber, 1992 y 2001. La primera de ellas corresponde a los registros aparecidos en el CD *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones* editado por Cristóbal Joannon y Roberto Merino, lanzado en 2005 y que toma como material la grabación de una selección poética de Martínez destinada a una lectura en La Sorbonne en 1992. De esta obra, tomaremos los registros de Juan Luis Martínez contenidos en las pistas 17 y 19, correspondientes a los poemas “El gato de Cheshire” (“La lógica del verdugo” en el audio) y “El cisne troquelado” de su obra *La nueva novela* (1977), reeditada en 1985.

El segundo elemento que constituye el corpus de esta investigación es el registro vocal de una lectura realizada por Millán con motivo del documental *Blue Jay, Notas de Exilio* de Leopoldo Gutiérrez, en 2001. Se trata del fragmento “48” del poema *La ciudad*, en su versión publicada en Montreal en 1979 y que se registró en 1982: la grabación de 2001 busca hacer inteligible el audio de la grabación original. En este sentido, se utilizará la publicación de 1979 para realizar los contrastes con la versión sonora.

Estos serán nuestros registros fundamentales de análisis, pero también se integrarán otras grabaciones a fin de explorar otros casos y, con ello, justificar nuestro corpus. Se trata de las lecturas de María Inés Zaldívar, Enrique Lihn y Raúl Zurita. Estos registros serán brevemente descritos en el momento de su análisis, lo que se llevará a cabo en el capítulo siguiente.



Para facilitar el análisis de la dimensión sonoro-vocal de estos materiales, se presentará, a los versos que corresponda, una versión sonora escrita que, pese a todas nuestras aprehensiones respecto a reconstruir lo sonoro en lo visual-escrito, es una manera práctica para representar este aspecto en el formato canónico de una tesis escrita. En el apartado «Anexo», hemos considerado una tabla con la simbología requerida a fin de que el lector pueda hacerse una idea más cabal de los cambios que inserta la voz con respecto a la versión escrito-visual, poniendo particular énfasis en los aspectos suprasegmentales, en concreto, el acento, la entonación y el ritmo. Hemos tomado como referencia algunos elementos aparecidos en el indispensable trabajo realizado por el doctor Mistrorigo en torno a este aspecto, además hemos incluido otros correspondientes a la representación de la unidad melódica propuesta por Navarro Tomás<sup>9</sup>, a fin de graficar de manera más ordenada los elementos que conforman la dimensión suprasegmental, puesto que la discusión sobre este particular es bastante profusa<sup>10</sup>. También hemos utilizado elementos propios de la escritura cuando se juzga pertinente (sobre todo para claridad del lector), junto a algunos de elaboración propia. Pese a la multiplicidad de referentes, las decisiones están vehiculizadas por la claridad frente a la multiplicidad de miradas respecto a los fenómenos

---

<sup>9</sup> Recuperamos aquí las reflexiones que entrega Gabino Boquete en su tesis doctoral respecto a los modelos de representación de la entonación en el español, en concreto, en el apartado titulado “Los elementos suprasegmentales”. Cfr. Boquete, Gabino. “El uso del juego dramático en la enseñanza de lenguas: las destrezas orales”. Tesis. Universidad de Alcalá, 2011.

<sup>10</sup> El debate en torno a los mecanismos para la transcripción de los discursos orales es amplia y variada. Existen diversas propuestas al respecto, algunas de las cuales ponen mayor énfasis en los aspectos suprasegmentales, pero es la heterogeneidad de las mismas, junto a la propia naturaleza de la oralidad, la que no ha permitido a los investigadores crear un acuerdo cabal en relación a esta problemática. Para profundizar en este aspecto recomendamos Llisterri, Joaquim. “Transcripción, etiquetado y codificación de corpus orales”. *Revista Española de Lingüística Aplicada* 1 (1999): 53-82.



suprasegmentales que presentan los especialistas. Una última consideración sobre este tema: la versión sonoro-escrita tendrá como objetivo la descripción del fenómeno, pero solo con fines prácticos y no exhaustivos, es decir, se incluirán los elementos que sirvan al análisis, a la visualización de determinados elementos vocales, no siendo nuestro objetivo el entregar una descripción pormenorizada del fenómeno, sino una impresión de las dimensiones que habitan el poema.

Sí nos interesará, como antes señalamos, la transcripción de algunos elementos que nos permitan dar cuenta de aquello que se escapa a la letra, al poema escrito, configurando un texto, pero bajo el reparo de que la lectura grabada de estos poemas no es una traducción del registro escrito-visual al sonoro-vocal, sino que configura una dimensión propia, aunque en diálogo constante con el medio-escritura.

También, utilizando el programa libre PRAAT para Mac versión 6.1.1.6, recurriremos a los análisis descriptivos fonológicos siempre y cuando esto sea necesario, ya que no nos parece que la descripción física del fenómeno entregue siempre información acorde a nuestros fines. Cuando se utilice esta herramienta, el lector y la lectora podrán encontrar una gráfica en la que se describe un espectrograma, en el que es posible visualizar las ondas acústicas junto una tenue línea amarilla que marca la intensidad de dicha onda, cuyos valores se visualizan entre 0 y 100 dB. Además, se agrega, en color rojo sobre un fondo amarillo, la transcripción ortográfica del fragmento graficado. En estos casos, el material digital de audio se ha trabajado en una computadora MacBook Pro, con un procesador Intel Core i5, utilizando el sistema operativo macOS Mojave versión 10.14.6. En algunos casos, se han



aislado ciertos fragmentos de la versión sonora a fin de puntualizar su análisis, edición que se ha llevado a cabo con el programa Wondershare Filmora versión 10.5.3 (6.6.1.86). Los audios que componen estas puestas en voz podrán ser reproducidos por el lector mediante un código QR enlazado a la cuenta personal de este investigador en la plataforma Soundcloud. Este último elemento también podrá encontrarse en el «Anexo» de esta investigación.

El objetivo de estos reparos es transitar hacia una fenomenología de lo vocal, considerando la trama que segmenta lo humano de la voz, tras su paso por la máquina; puesto que la descripción que pudieran entregar las herramientas de medición del espectro sonoro es útil en tanto delimitación de los aspectos físicos de la voz, pero no entregan demasiada información en torno a lo que en el primer capítulo denominamos como “semántica de la voz”.

## V. ¿La voz versus la letra?

Cerramos este apartado de justificación del corpus y explicitación de la metodología, recuperando algunas ideas propuestas por Walter Ong a propósito de las implicancias del paso de una cultura oral a una escrita, del espacio sonoro de la palabra al espacio visual: “Aunque las palabras están fundadas en el discurso oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en el campo visual (...) Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que solo se comunica de manera oral.” (21). Para el filósofo jesuita, el predominio del espacio visual que se expresa en la escritura frente a la oralidad, da origen al desarrollo del pensamiento



abstracto, precedido por el pensamiento situacional propio de una cultura del oído. Este proceso de transformación, desde lo sonoro-situacional hacia lo visual-abstracto le parece irreversible al autor, ya que el cambio de paradigma propicia la transformación del mundo de la experiencia hacia “un insistente mundo de datos fríos y no humanizados” (121).

Lejos de querer establecer aquí una tensión entra las dos dimensiones de la palabra y las perspectivas de mundo que originan, creemos que la lectura de poemas en voz alta presenta una oportunidad de privilegio para examinar la resistencia de esa palabra oral en el entramado escrito. Al respecto, Juhani Pallasmaa señala: “la poesía tiene la capacidad de devolvernos momentáneamente al mundo oral y envolvente. La palabra oralizada de nuevo por la poesía nos devuelve al centro de un mundo interior. Como Gastón Bachelard apunta, «el poeta habla en el umbral del ser», pero también se sitúa en el umbral del lenguaje” (30).

Además, la lectura en voz alta implica devolver cierta movilidad sonora a las grafías instaladas en el soporte poético: recuperar el aliento contenido en la potencialidad sonora de la escritura poética. Esta condición potencial de la palabra poética no le es privativa: la palabra sagrada y ritual posee, de igual modo, esta condición. En pos de establecer un vínculo entre nuestras concepciones de la voz y la tradición judía que, vinculada con el mundo helenístico, funda el pensamiento occidental, Adriana Cavarero señala una relación entre los términos *qol* y *ruah*: el primero, referido a todo aquello que pueda ser percibido por el oído —similar a la palabra griega *phoné*— y el segundo, relacionado con el mundo del aliento, del soplo —especie de *pneuma*— se originan en la boca y se conectan, voz y respiración, en el acto mismo de la pronunciación, un momento previo al significado. Esta relación también



comporta otra consideración relevante: para la tradición judía, la pronunciación resulta ser un acto en sí mismo bien diferenciado del habla que, en el caso de su deidad, se torna acto creador: “For ancient Israel, neither creation nor self-revelation come from the speech of God but rather from his breath and from his voice” (20). Esta palabra creadora reverbera aun en los labios humanos pues es allí donde se revela el aliento divino, en la continuidad de su respiración y entre sus sonidos: “The word of God thus makes itself perceptible in the medium of human language” (21).

Sin embargo, tras la necesidad de fijación de la *Torah* por medio de la escritura, esta sutileza oral ha quedado sepultada por la impronta de lo escrito: “The vocal sound of speech, which is identical to the breath of life—*qol* and *ruah*—does not pass to the visible, mute order of writing” (22). Esto se debe, en parte, a que la escritura hebrea omite las vocales, las cuales deben ser añadidas por el lector cuando este las pronuncia en voz alta. En esto se desprenden dos cuestiones relevantes: primero, que la tradición hebrea no renuncia del todo a la condición sagrada, original de lo sonoro y de su interpretación; segundo, que esta será una diferencia sustancial con el cristianismo, el cual tiene su centro en la escritura, en el orden visual de los signos, cuyo epítome es el libro —de allí el término *Biblia*, plural de *biblion*, esto es, «libro» en griego—: “the difference is reflected also in the reading of the sacred text, which for the Jews is done aloud with a rhythmic undulation of the body that underscores the musical sonority of the Word, whereas for the Christians it is silent and immobile” (Op. cit.).



Como expresamos en el primer capítulo de esta investigación, más allá de las distancias que convoca la dimensión sonora con respecto a la visual, de lo que se trata es de observar y analizar el diálogo entre ambas facetas. Aquello, trasladado al campo de la poesía, instala más bien la certeza de un continuo entre estas dos dimensiones, cuestión que moviliza esta pesquisa: el poema no solo como un género de la literatura —esto es, de lo escrito—, sino también como un espacio intersticial que, en cierto sentido, es guardián y testigo del paso de una perspectiva sonora a una visual, el documento de un cambio cultural, como detenido en el tiempo y el espacio, en el que estas dos cosmovisiones encuentran su habitación.



### Capítulo 3

#### Interludio: la voz de tres poetas

*El sonido es un trazo entre el silencio y el ruido.*

José Miguel Wisnik

Antes de ingresar en los registros que nos convocan, quisiéramos poner en juego los presupuestos teóricos señalados con la puesta en voz de tres poetas nacionales. El objetivo concreto es hacer notar al lector cómo se articulan las coincidencias y tensiones entre la voz y la letra en lecturas de carácter más convencional. Utilizamos este último término con total conciencia: las puestas en voz de Juan Luis Martínez y Gonzalo Millán responden, por una parte, a objetos anómalos en el entramado de las lecturas poéticas, cuyas características no paradigmáticas serán observadas en los capítulos destinados a su análisis; por otra parte, se trata de grabaciones que proponen un «destiempo» respecto de su ejecución vocal. En Martínez, el registro posee una condición «de resguardo», pensado para su reproducción en una lectura pública en lugar de la propia voz, por si la dicción lo traicionara. En el caso de Millán, la grabación de la voz es posterior al registro audiovisual, por lo que el audio responde a una necesidad de restitución de la dimensión sonora, ininteligible en el registro primigenio. A todo ello conviene agregar que se trata, en ambos casos, de poéticas instaladas principalmente en lo visual-escrito y cuyos cultores eran reacios a las apariciones públicas, lo que explica la escasez de registros sonoros de estos autores. De este modo, sus puestas en voz se constituyen como objetos un tanto antagónicos a sus proyectos escriturales —decimos



«un tanto» puesto que la letra siempre comporta, al menos de forma potencial, su sonido—, por lo que nuestro análisis tendrá que adquirir, en ciertos momentos, una perspectiva *a contrapelo* de dichos proyectos.

Por estas razones, en el presente capítulo, abordaremos puestas en voz que coinciden con los patrones más usuales de esta práctica, entre los que consideramos su producción en vivo, con público asistente o cuya grabación de estudio posee fines divulgativos de la obra en formato de disco compacto, que trasparamos a digital sin alterar su proceso de producción. Aplicaremos, tanto en estos análisis como en los centrales que se proponen en los capítulos cuarto y quinto, lo que Charles Bernstein ha llamado *close listening*, escucha atenta o escucha reducida que implicar poner especial atención en aquellos aspectos en donde la versión sonora del poema esboza elementos dignos de atención crítica: aparición de fenómenos no capturados por la tecnología de la letra o en donde se producen acontecimientos coincidentes con o distanciados de la versión escrita. De ello se desprende que no intentamos entregar aquí un examen completo del texto revisado.

Con estas precisiones hechas, damos paso a la indagación en un texto poético de María Inés Zaldívar, otro de Enrique Lihn y, finalmente, en dos poemas de Raúl Zurita. En cada caso se indica el origen del registro, aunque no de manera exhaustiva a fin de centrar la atención en los elementos propios del orden sonoro y su relación con la dimensión visual. La organización del análisis se encuentra dada por las distancias que surgen en cada puesta en voz con respecto a la letra, es decir, que iremos desde aquellas en las que la performance



lectora es más coincidente con la versión escrita hacia aquellas que presentan una mayor divergencia.

### **I. María Inés Zaldívar: “Arte de cerrar una ventana”**

La puesta en voz que inaugura este capítulo responde al poema “Arte de cerrar una ventana”, de María Inés Zaldívar, incluida en la quincuagésima pista del CD *Poetas-Chile Siglo XXI, volumen 8*, del año 2004, que contiene lecturas de Verónica Zondek, Armando Roa Vial y Enrique Winter, entre otros y otras poetas. El disco es una antología sonora de poesía, incluida en la colección Rayentru —vinculada a la revista literaria del mismo nombre—, del sello chileno Leuntún que, desde 1993, se dedica a la realización de ediciones literarias y grabaciones fonológicas. Por ello, esta lectura responde a una grabación realizada en estudio, en concreto en Estudios Prosonic, estando a cargo de la producción Ricardo Gómez López, y en el aspecto técnico de la grabación Rodrigo Carrasco.

Por su parte, el poema en su dimensión escrita corresponde a *Artes y Oficios*, obra publicada en 1996 y que en esta investigación recogemos del tomo recopilatorio *Década*, aparecido en abril de 2009 bajo la editorial española Torremozas, sin que se perciban cambios en este poema al contrastar ambas publicaciones.

#### *a. Formas del aire y el silencio*

En su lectura, Zaldívar se hace eco de la versión escrita, coincidiendo su puesta en voz con las marcas y encabalgamientos que se proponen a nivel textual. Esto, en primera instancia, pudiera hacernos desistir del análisis de la versión sonora en tanto no presenta



distancias con el medio-escritura y, sin embargo, se revelan elementos valiosos que configuran un diálogo entre ambas dimensiones: considerar que la voz se opone necesariamente al texto resultaría un error metodológico, en cuanto, en diversas ocasiones, la puesta en voz es una huella del proceso que ha dado origen a la escritura.

A continuación, transcribimos el texto íntegro:

#### ARTE DE CERRAR UNA VENTANA

Cerrar una ventana sin  
apretarse los dedos es  
un arte

Cerrar una ventana y  
no morir de asfixia  
un prodigio

Cerrar una ventana y  
no morir de pena  
una proeza

pero cerrar esta ventana  
con los dedos atrapados  
sin huir por la puerta de salida o  
de entrada y  
decir adiós tras el cristal  
con la mano ensangrentada  
me conmueve hasta las lágrimas (Zaldívar 16)

En su dimensión escrita, el poema presenta un conjunto de señas que apuntan hacia la interioridad: la perspectiva, en primera instancia visual, pero luego aérea y táctil que sugieren estos versos, se posiciona desde atrás de la ventana, señalando un espacio cerrado, en cierto sentido claustrofóbico, que da paso luego a la interioridad afectiva que mueve al sujeto poético hacia las lágrimas. En la tematización de la despedida y su consecuente soledad, se espejean los espacios, ya que el interior del cuarto y el interior subjetivo se



conectan en una forma de *persistir en el adentro* (“sin huir por la puerta de salida o/de entrada”), cuya condición dolorosa se evidencia en la ventana como objeto dañino (“apretarse los dedos”, “morir de asfixia”, “dedos atrapados”) y en los ojos que lloran, figura en la que estos últimos recuperan su condición platónica de espejos o ventanas del alma (Chevalier 771). La imposibilidad de dejar el cuarto o la casa (“decir adiós tras el cristal”) se expresa en los efectos físicos que grafican el encierro como una condición dolorosa: “con la mano ensangrentada/me conmueve hasta las lágrimas” y la dualidad potencial de la ventana en su doble articulación de interior y exterior, de puerta transparente, decanta por la clausura, abriéndose los ojos para dar cabida a las lágrimas. Se trata, entonces, de una cerrazón del espacio físico que contrasta con la herida abierta por la ausencia del otro: el arte de cerrar esta ventana ha fallado.

Dicho espacio de encierro, que puede vincularse con una posición crítica respecto del rol asignado a las mujeres en el entramado social, también se revela en términos estructurales: nos referimos a los encabalgamientos que rompen la sintaxis regular, marca de escritura que se encuentra presente en diversas composiciones de *Artes y oficios* y que, en la puesta en voz de “Arte de cerrar una ventana”, convoca un decir pausado, preciso con respecto al texto, anclado en la pausa:

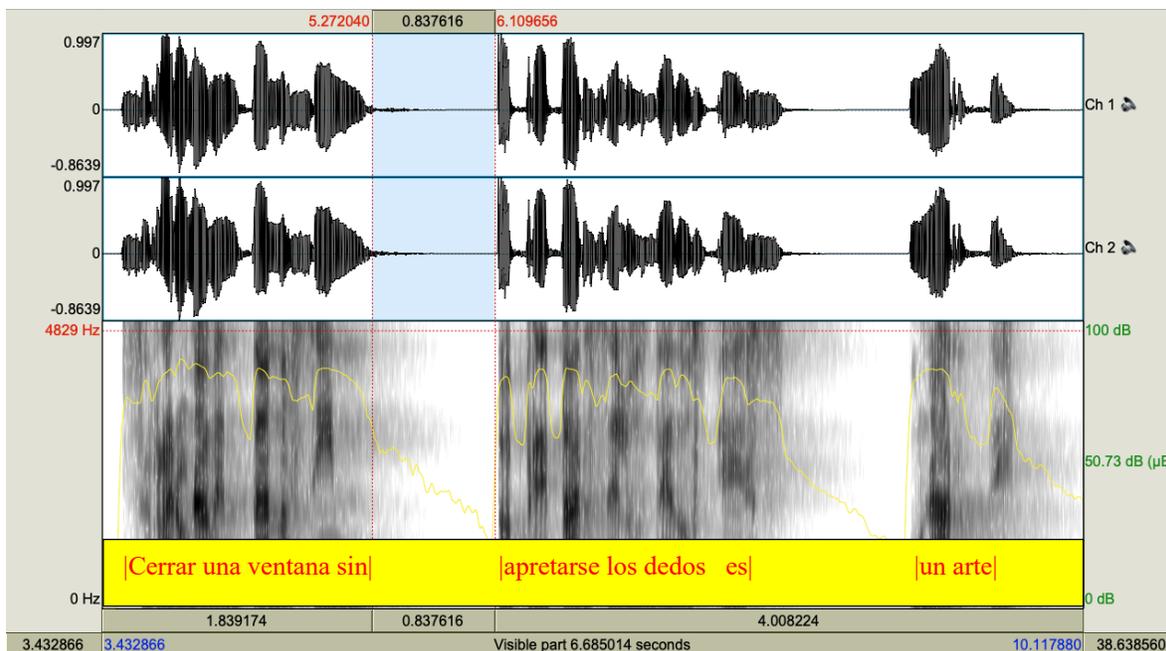


Imagen 1: espectrograma de los versos de la segunda estrofa del poema “Arte de cerrar una ventana” de María Inés Zaldívar.

Notamos el encabalgamiento por su huella destacada en el segmento celeste: un silencio de casi un segundo que separa un verso del otro y que corta el enunciado en un cese lingüístico, pero también de aire, en cuanto la lectora contiene la respiración, proyectando la pausa como un elemento expresivo de su puesta en voz. En este sentido, el corte versal no solo posee una función textual como un elemento que separa estructuralmente al verso de la prosa (Agamben 21), también constituye la irrupción de un decir habitado por el mutismo, por un aliento contenido en el que se invita a la expectativa y a la atención sobre el próximo enunciado. Su puesta en voz, de este modo, se distancia de manera sustantiva de la de sus



pares masculinos que aquí observaremos, quienes optan, en determinados casos, por una dimensión más cercana a la sintaxis<sup>11</sup>.

En su lectura, Zaldívar pone el acento en la suspensión del verso, que queda sostenido precariamente en la entonación marcada del sonido vocálico «o» e «y», modo en el que se destaca el silencio:

sin huir por la puerta de salida o  
de entrada y  
decir adiós tras el cristal

En esta transcripción que marca el carácter de la entonación en los versos decimoprimeros, decimosegundo y decimotercero, podemos observar un desarrollo de la rama tensiva en los dos primeros, la que apunta a la apertura del enunciado<sup>12</sup>. Resulta notorio el que esta tensión se ponga sobre elementos que tienen un funcionamiento gramatical

<sup>11</sup> Este es un punto que reclama nuestra atención. Tras la revisión de un conjunto de puestas en voz de autoras chilenas de la generación de 1980, hemos notado un intenso vínculo con el texto, es decir, que sus performances lectoras se apegan a la dimensión de la letra, proponiendo escizas divergencias respecto del medio-escritura. Pensamos que este fenómeno requiere de una investigación particular que integre las aportaciones realizadas por otros y otras investigadoras que han indagado en la poesía femenina de este período. Al respecto recomendamos Kirkpatrick, Gwen., y M<sup>a</sup> Inés Zaldívar. “A partir de la generación del sesenta en Chile: (dis)continuidades, transformaciones y las hermanas ausentes.” *Anales de literatura chilena* 2 (2001): 265-276; Salomone, Alicia. “Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina.” *América Sin Nombre* 16 (2011): 121-130. Impreso.; Oyarzún, Kemy. “Escritura de mujeres en Chile: estética, políticas, agradecimientos.” *Nomadías* 7 (2004): 7-20 y particularmente la tesis doctoral: Cano, Rocío. *Tinta invisible: las poetisas chilenas y sus obras entre 1950 y 2015*. 2019-2020. Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral.

<sup>12</sup> Las nociones de rama tensiva o prótasis y rama distensiva o apódosis responden a la descripción de dicho fenómeno de la entonación realizada por Tomás Navarro Tomás. En torno a estos conceptos, el autor señala: “La frase enunciativa consta regularmente de una parte tensiva y otra distensiva. La primera, prótasis, estimula y reclama la atención; la segunda, apódosis, completa el pensamiento respondiendo al interés suscitado.” (40). Cfr. Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: Guadarrama, 1974. Impreso.



disyuntivo, en el primer caso, y copulativo, en el segundo, que implican el suspenso respecto del elemento siguiente al que deben contraponerse o unirse. Se trata de situar el verso en diálogo con su apertura, con el silencio incrustado en el lenguaje y en una palabra que se pronuncia con cautela discontinua. La pausa entre verso y verso se convierte en una figura de la soledad y la separación que da cuenta el poema, de cierta imposibilidad de vínculo verbal, de palabra negada y de la actitud general de la lectura, marcada por un decir quieto y silente.

Estos encabalgamientos convertidos en pausas al nivel sonoro señalan igualmente un espacio reflexivo, apuntando incluso al momento previo de la composición escritural. En entrevista con Bárbara Bustos, la autora vincula el momento de escritura con la toma de una decisión, con “el atreverse a decir, que tiene que ver con diversas inhibiciones: frente al mundo que te rodea, frente a la propia imagen que uno tiene de sí misma, frente a lo que podrán decir tus personas más cercanas, frente, además, al dolor o lo que te pueda producir el escribir... ‘¿me atrevo a decir lo que realmente quiero decir?’” (275). La dubitación como marca poética, pero también como posicionamiento decisivo frente al oficio, articula la construcción y la puesta en voz del poema. Un decir instalado en el vértigo del lenguaje — el encabalgamiento inesperado, un peñasco—, consciente de su otra cara, el silencio, que deja avizorar entre versos una dimensión de la intimidad que no se signa en el código lingüístico y su sema, sino que se amplía hacia la forma visual del encabalgamiento y su demarcación sonora, en el gesto de nombrar el silencio por medio de la ausencia.



La intimidad que sugiere este uso del encabalgamiento reforzado en lo sonoro, decíamos, se relaciona con una manera de ejercer el oficio poético, pero de igual modo dialoga con el contexto planteado en el poema en tanto da cuenta de una *ausencia de aire*, palabra ahogada que se expresa en la constricción y parquedad del verso, además del uso expreso del vocablo «asfixia». El cuarto o habitación confina las formas de la respiración que se observa más amplia y menos solitaria en el exterior, y, por ello, el lenguaje entra en tensión con el aire. El ritmo sintáctico entrecortado que sugieren el texto y su lectura recuerdan el cierre del poema, en donde las lágrimas hacen su ingreso como forma de interrupción de la palabra. La ventana clausura el ingreso del aire, de forma consecutiva la boca, que también puede permanecer abierta o cerrada, clausura la palabra para dar paso a la apertura figurada de la mano y el ojo, por donde se derraman las figuras del dolor: sangre y lágrimas.

En estos juegos de aire se inscribe también la dinámica erótica del poema que pugna con la dimensión mortal o tanática, en la célebre figura del deseo pulsional propuesta por Sigmund Freud. La ventana que no se cierra y por la que se sangra es la del deseo, cierre acaso imposible que notamos en la marcada enunciación del pronombre demostrativo «esta», con la que se refuerza la separación de una ventana abstracta —sobre la que se puede ejercer algún arte— con la ventana propia, aquella por la que se despide al sujeto amado. La intensidad con la que se pronuncia este pronombre se destaca por sobre el resto de la lectura, llegando a los 86,5 dB, énfasis puesto sobre la proximidad particular del cristal y su marco. Aquella es la marca que podríamos identificar como más lejana a la tecnología de la letra, sin que exista algún registro de su énfasis más que por medio de la enunciación.



Por último, no quisiéramos dejar fuera el tipo de escucha que configura esta puesta en voz, lugar en que reside su poética vocal. María Inés Zaldívar propone un verso que en su sonoridad reclama la atención del oyente en tanto ruptura de la continuidad discursiva a la que, en su cotidiano, el oído está acostumbrado. En este quiebre de la escucha se posiciona una actitud reflexiva que supone el extrañamiento de su versificación y que, junto a la palabra poética, deja al oído oyendo silencio. La pausa no constituye un espacio de negatividad, sino un procedimiento constitutivo del poema en el que cada palabra cuenta, eco de un proceso de escritura acompañado por el atrevimiento ante lo desconocido: “Escribir es como pararse frente a un abismo... pararse en el borde de algo, que tú no sabes con qué te vas a encontrar, y además atreverse a intentar ponerle palabras a eso” (Zaldívar en Bustos 275). Se presenta una propuesta de recepción auditiva que converge con los valores marcados en el texto, proponiéndose allí un espacio de complementariedad.

## II. Enrique Lihn: “Monólogo del poeta (o el viejo) con su muerte”

La versión sonora con la que continúa nuestro análisis corresponde a la lectura del poema “Monólogo del poeta con su muerte”, de Enrique Lihn, incluida en la segunda pista del compacto *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones* (2005) editado por Cristóbal Joannon y Roberto Merino. La lectura, según lo informa el tríptico que acompaña el disco, fue



probablemente realizada en un evento público en la Universidad de Concepción, en el año 1977<sup>13</sup>.

Una primera característica relevante del registro es su título: si bien oímos en la voz del autor el nombre “Monólogo del poeta con su muerte”, perteneciente a *Poesía de paso* (1966), en realidad el texto puesto en voz corresponde a “Monólogo del viejo con la muerte”, de su poemario *La pieza oscura* (1963). Se trata de un lapsus evocado por la cercanía de los títulos y por la temática, aunque ambos poemas difieren bastante en sus aproximaciones a “la luz del otro extremo del túnel”, en palabras de Lihn. Así, la versión sonora diverge, desde un inicio, con la dimensión de la letra en tanto su denominación no se corresponde con el cuerpo textual. Desde el título, el viejo es reemplazado por el poeta, cuya característica común es la muerte o, más bien, «su» muerte, lo que recalca la condición posesiva del término de la vida: la muerte del viejo y del poeta, el cuerpo textual del viejo en la voz del poeta que se lo apropia.

*a. Susurro y corte versal: la admonición del abuelo*

La voz de Enrique Lihn, en tanto lector de poesía, destaca por su cualidad estética, por la armonía de sus formantes, el manejo en el ritmo de la dicción y la profundidad acústica que imprimen sus vocales. Su sonoridad recuerda a la de un locutor radial con años de

---

<sup>13</sup> No hay certeza de la fecha, pero la conjetura se fundamenta en que los textos leídos llegan hasta *París, situación irregular*, del año 1975, sin incluir ningún poema de *A partir de Manhattan*, publicado en 1979. Respecto a la condición pública de la misma, esta se corrobora en el ingreso de gritos, susurros y desplazamiento de mobiliario, paisaje sonoro que logra colarse pese al trabajo de «limpieza» del sonido. El lugar —la Universidad de Concepción—, según indica Cristóbal Joannon en entrevista con este investigador, es un dato aportado por Roberto Merino, editor del CD.



experiencia, una voz que otorga un cariz íntimo y que, como ha observado Mladen Dolar, proporciona una suerte de profundidad que el mensaje no necesariamente comporta, efecto producido por nuestro deseo de sanar la herida que la cultura nos infligió al ingresar al orden simbólico (44). Sin llegar a la declamación, la voz de Lihn se encuentra demarcada por el registro actoral, enunciación performativa, pero siempre sujeta a la textualidad de origen. Quiere el autor entregar al poema una voz precisa, que coincida con las aspiraciones de una poesía volcada hacia la *semanticidad* del signo. Transita con voz firme y sin titubeos por la horizontalidad de los versos, agregando una dirección sonora a la letra que tiende a coincidir con los rasgos gráficos textuales.

Observemos un caso concreto en donde se intersectan ambos niveles y logran la confluencia en una zona que refuerza la dimensión expresiva del poema. En la cuarta estrofa del texto, en donde el viejo-poeta ve pasar los recuerdos de su treintena que la muerte le hace pasar por delante, hace su entrada el recuerdo del padre de su padre —a quien llamaremos «abuelo»<sup>14</sup>—, quien le habla desde el más allá:

Del otro mundo viene ciertas noches  
a visitarlo el padre de su padre:  
-Vuelve sobre tus pasos, hijo mío, renuncia  
al paraíso rojo que te chupa la sangre.  
Total, si el mundo cambia a cañonazos.  
antes que nada morirán los muertos.  
Piensa en ti mismo, instala tu pequeño negocio.  
Todo empieza por casa. (Lihn 24)

---

<sup>14</sup> Matías Ayala propone un interesante cruce entre este poema y aquel que lo antecede en el libro: “Monólogo del padre con su hijo de meses”, en el que el investigador observa una continuidad entre la voz enunciativa del padre, en el poema recién nombrado, y los dichos del “padre de su padre”. Así, Ayala sugiere que el viejo que enfrenta la muerte en el poema que nos convoca es, en realidad, el niño de meses del poema anterior (76). Cfr. Ayala, Matías. “Noción de vida en la poesía de Enrique Lihn.” *Hispanófila* 174.1 (2015): 71-85.



Pongamos atención sobre un fragmento de la versión sonora de este poema:

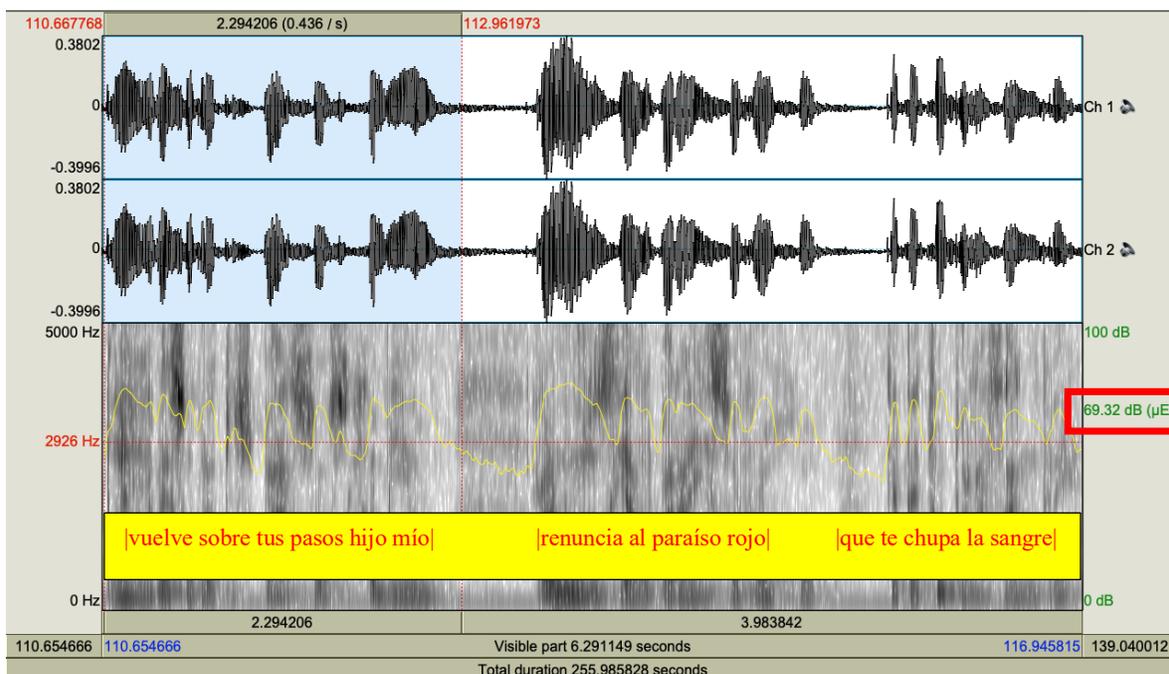


Imagen 2: espectrograma que señala un detalle de la cuarta estrofa del poema “Monólogo del viejo con la muerte” de Enrique Lihn.

Un recuadro rojo, al costado derecho del espectrograma, marca los decibeles que registran la intensidad sonora del fragmento seleccionado en celestre: 69, 32 dB indican que la intensidad de la voz ha descendido con respecto al general de la lectura, cuyo promedio aproximado responde a 71dB. Este ligero cambio en los números constituye una importante transformación cualitativa: la voz de Lihn pasa de la afirmación al susurro. Esta palabra murmurada invita a varias reflexiones respecto de las coincidencias con la letra. En primer lugar, se trata de una voz que se diferencia del resto de la enunciación, haciendo posible el reconocimiento del ingreso de la palabra de otro en el texto, elemento que en la grafía marca



el guion para introducir diálogos, al cual no le corresponde ningún sonido por ser parte de las marcas ortográficas del texto. De este modo, Lihn hace aparecer, con una marca puramente vocal, aquello que no posee una correspondencia en el nivel sonoro. Esto recuerda lo apuntado por Roland Barthes en torno al susurro de la lengua: el lenguaje, constituido principalmente por signos que desean significar, está condenado a farfullar, al ruido incesante sobre el que el susurro convoca la utopía de una lengua musical, en la que el lenguaje se desnaturaliza en un tejido sonoro instalado en el significante, sonidos desnaturalizados de una lengua que significa ahora en una dimensión ajena al discurso racional o que no ha sido suficientemente explorada (99-101). Así, en este primer acercamiento, el susurro nos dice menos del significado, de los semas incrustados en el texto y más sobre una condición circunstancial, del uso de la palabra empleada en el poema, recurso coincidente al fin con su intencionalidad poética: instalar la voz de otro.

En segundo lugar, este susurro remite a la dimensión nocturna u onírica —si se interpreta en “la noche” una metonimia del sueño—, la voz incorpórea de una aparición que se funde en el silencio del descanso nocturno. En otra lectura posible, esta es la voz del recuerdo, del insomnio que propicia reflexiones corrosivas y que el murmullo evoca como una distancia: aquello que está más lejos se oye con menor intensidad, se desvanece entre los ruidos y las voces del mundo presente. En ambos casos, esta voz susurrante coincide con el campo semántico lúgubre que determinan palabras como “noche”, “sangre” y “muertos”, en cualquier caso, potencia fantasmal de una voz sin cuerpo físico: “la voz, separada de su cuerpo, evoca la voz de los muertos” (Dolar 80).



Por último, el susurro sugiere la confesión íntima, la voz al oído propia del secreto. Desde la fonética, Juana Gil Fernández recupera el carácter socialmente estereotipado del susurro, también conocido como *fonación breathy*, la que “suele dotar al mensaje al que da cuerpo de una carga muy marcada de sensualidad, pero también puede denotar intimidad, sorpresa o simple fatiga física” (220). En nuestro contexto, aquello se entronca de manera directa con el contenido del poema, que funciona como un consejo personal venido desde la orilla de fallecidos. La admonición, con su tono íntimo, se ve reforzada por el hecho de que la intensidad de la voz disminuye hasta los 56,56 dB en el último verso de la estrofa, desvaneciéndose el personaje de la voz, pero también del texto.

Este manejo vocal se presenta como eminentemente textual, reforzando una perspectiva semántica del poema. Un aspecto que evidencia aquello es que, al nivel de la entonación, la rama tensiva se relaciona con su valor pragmático de continuidad discursiva y, de igual modo, la rama distensiva coincide con el cierre del discurso, emisión de un tonema descendente marcado en el texto por un punto. Sin embargo, en la escucha atenta de la versión sonora aparecen algunas transformaciones, particularmente en el corte versal. En su enunciación, Lihn adecua las pausas versales a momentos de aspiración, práctica habitual en las lecturas a viva voz, pero en algunos versos su puesta en voz construye extensiones y cortes que se separan de la versión escrita. Si bien durante las dos primeras estrofas del poema la lectura se ajusta por completo a la dimensión visual de la letra, a partir del primer verso de la tercera, un verso de mayor extensión muy propio de la escritura linheana, esta coincidencia



comienza a tambalear, estableciendo una diferencia notoria en la cuarta estrofa.

Transcribimos aquí tanto la versión escrita como la sonora de dicha estrofa para su contraste:

### VERSIÓN ESCRITA

Recuerde, ese es Ud. a los treinta años;  
no ha podido casarse  
con su mujer, con la mujer de otro.  
Vive en un subterráneo, en una cripta  
de lo que se le ofrece, sin oficio,  
esqueléticamente, como un santo.  
Del otro mundo viene ciertas noches  
a visitarlo el padre de su padre:  
-Vuelve sobre tus pasos, hijo mío, renuncia  
al paraíso rojo que te chupa la sangre.  
Total, si el mundo cambia a cañonazos.  
antes que nada morirán los muertos.  
Piensa en ti mismo, instala tu pequeño  
negocio.  
Todo empieza por casa.

### VERSIÓN SONORA

Recuerde |  
esesusteda los treinta años |  
no ha podido casarse > con su mujer |  
con la mujer de otroo |  
viiveenun subterráneo enuna criptaa |  
de lo que se leofrece sin oficioo |  
esqueléticaMENTE comoun santoo |  
delotro muundo viene ciertas nooches > a  
visitaarlo el padre de su padree |  
⊖ vuelve sobre tus paasos hijo mío |  
⊖ renuncia al paraíso rojo |  
que te chupa la saangre |  
total |  
⊖ si el muundo cambia a cañonazos |  
⊖ antes que nadaa ⊖ morirán los muertos |  
⊖ piensa en ti mismoo |  
⊖ instalaa tu pequeño negocioo |  
todo empieza por casa

Sin desear un análisis exhaustivo en este caso —pues lo que aquí se propone es solo una muestra de los matices que la voz comporta—, observamos un primer cambio notorio entre el medio-escritura y el medio-voz que se origina en la ruptura del encabalgamiento “no ha podido casarse/ con su mujer, con la mujer de otro”, en la que a nivel sonoro el lector opta por la coherencia sintáctica: “no ha podido casarse con su mujer/ con la mujer de otroo”. Este cambio permite un leve giro semántico: mientras que en la escritura el acento se posiciona sobre la soledad del sujeto, en tanto se mantiene soltero en el primer verso, para luego averiguar en el segundo que se trata de una situación de adulterio, en la voz el conflicto aparece relacionado primeramente con la pareja, revelando una incongruencia en tanto el



término «mujer», precedido por un posesivo, constituye en español una marca del vínculo matrimonial. De este modo, parece ser que no ha podido casarse con ella pese a que es “su mujer”, situación que genera extrañamiento hasta que en el verso siguiente se le otorga una explicación al suceso.

Matías Ayala ha destacado el rol protagónico y problemático de las relaciones amorosas en este poema. El investigador señala que el eje del texto es “la incapacidad de mantener una relación en pareja satisfactoria” (77), lo que potencia la recriminación llevada a cabo por el abuelo y que se constituye como el elemento más infeliz de la propia existencia del moribundo. Ayala subraya la elipsis que se produce durante la vida emocional adulta en este poema, en donde no queda claro si logra “articular el despliegue de la vida en relación a los demás” (78). Estos cambios al nivel sonoro, potenciados luego por el nivel de la letra, evidencian dicho conflicto e indican otras formas posibles de la insatisfacción amorosa: la soltería, pero, ante todo, no lograr conservar una relación estable, como propone el investigador. En la puesta en voz, entonces, queda cuestionada la capacidad de que la mujer sea, en efecto, «suya».

Otro aspecto que se destaca son los cambios métricos y, por ello, de ritmo que supone el corte versal en la voz. Tomemos por caso los versos con los que el abuelo ingresa al texto: “Vuelve sobre tus pasos, hijo mío, renuncia / al paraíso rojo que te chupa la sangre”. Pese a que el primero de ellos integre un segundo verbo imperativo —elemento que produce el encabalgamiento oracional—, se trata de dos versos alejandrinos, de catorce sílabas cada uno, que rompen la métrica de los cinco versos anteriores, compuesta por endecasílabos. La forma



alejandrina se suele utilizar en composiciones de tono solemne, vinculada a temas religiosos y mortuorios, cuya práctica ganó popularidad en español gracias al Mester de Clerecía y las innovaciones propuestas por el Arcipreste de Hita y Gonzalo de Berceo, estructura versal que también fue recuperada por Rubén Darío para la poesía de nuestro continente. De este modo, la escritura recobra el valor ceremonioso de estos versos para dar énfasis al semblante fantasmal del abuelo.

En la voz, estos versos cambian su estructura. El primero de ellos se quiebra, eliminando el segundo verbo imperativo, mientras que el verso que continúa se divide en dos: “vuelve sobre tus paasos hijo mío / renuncia al paraíso rojo / que te chupa la saangre”. El primer alejandrino se transforma en un endecasílabo, estableciendo una continuidad con el corpus métrico anterior, fusionando, con respecto a la letra, esta voz del abuelo con la propia del viejo en la dimensión rítmica<sup>15</sup>. Suerte de continuidad de *los tiempos*, en la que estas palabras pudieran ser entendidas como una figuración propia, un recuerdo poco exacto, en donde la autoría de los dichos se confunde con las elucubraciones de quien transita hacia la muerte: coincidencia también entre los lugares de enunciación, el otro mundo y el lúgubre espacio de habitación, la “cripta” del, en ese entonces, «esquelético» treintañero. Por su parte, el segundo alejandrino se bifurca en dos versos de distinta composición métrica: un eneasílabo y un heptasílabo. Estos cambios en la dimensión rítmica se sostienen a lo largo de todo el segmento de la aparición de esta *voz otra*, «reescribiendo», la versión sonora, el ritmo

---

<sup>15</sup> Si oímos con detenimiento, el verso en el que se introduce la aparición del abuelo también se transforma en la dimensión sonora, pasando de dos endecasílabos en la dimensión escrito-visual, a un verso de largo aliento en el que se anuncia el quiebre rítmico que continuará durante casi la totalidad de la intervención de dicho personaje.



de la escritura con la intención de otorgar un efecto de cercanía confidente, de una palabra con el peso de la pausa, pero también de «ruptura» de la coherencia textual, desarticulación y quiebre que otorga la densidad del detenimiento que marca la mitad del poema, pero también la mitad de la vida.

Como es posible notar en este breve acercamiento a un poema de Enrique Lihn, el nivel de la voz convoca acercamientos y distancias que refuerzan la dimensión semántica, en el que el carácter textual de su lectura moviliza el oído hacia la intencionalidad comunicativa del poema. En otras palabras, los cambios al nivel de la voz que presenta la lectura linheana apuntan a otorgar mayor precisión a la expresión poética, no coincidiendo expresamente con el texto, pero sí devolviendo al escucha hacia una comprensión lo más cabal posible del mismo. En este sentido, más que presentarse una poética de la voz, en el caso de Lihn aparece una *lectura de estilo*, sonoridad que busca una estética expresiva, reconocible y propia, que acerque su enunciación a una *oralidad aurática* en que la voz, al igual que el lenguaje poético, se distancia de su uso cotidiano y permita generar una coincidencia entre la dimensión oral —la enunciación misma, la comunicabilidad del mensaje— y la dimensión auditiva —la recepción, el oyente potencial—. En palabras de Ana Porrúa:

se supone que la voz de la poesía no es la de lo práctico y que es imposible decir con un mismo tono un poema y una nota periodística. Esta es una pauta ideológica de la escucha... el tono exclamativo y la analogía con el canto proponen una distancia ante esa materia que se va desplegando sonoramente (es el reconocimiento de la poesía) y simultáneamente sitúan al escucha dentro del poema a fuerza de encantamiento. (161-162)



### III. Raúl Zurita: “Sí” y “Canto de amor de los países”

El tercer elemento que configura este interludio entre la propuesta teórica y los análisis centrales, es una lectura de Raúl Zurita realizada en la Sociedad de Escritores de Chile, en Santiago, el año 1989. Se trata de una grabación en cassette de un recital poético en el cual participaron Eduardo Llanos, Erick Pohlhammer, Gonzalo Millán y, por supuesto, Zurita. La misma ha sido digitalizada y sumada al Archivo Audiovisual y al Archivo de la Palabra de la Biblioteca Nacional de Chile, siendo de acceso público mediante la web bajo el título “Recital de poesía en la SECH [grabación sonora] / participan los escritores Eddurdo Llanos (*sic*) [et al.] 1 Cassette (90 min.)” De este archivo digital online tomaremos el recurso “AP0000299.aac”, que corresponde a la digitalización del lado B de la grabación análoga. El registro posee una duración de 46 minutos y 12 segundos, entre los que puede oírse una selección de poemas tanto de *La vida nueva* (minuto 09:25 a 29:53) como de *Anteparaiso* (minuto 29:54 hasta el abrupto final del archivo). Para esta breve revisión, recuperamos la primera mitad, es decir, aquella que responde a los poemas aparecidos en *La vida nueva*, obra publicada en 1994. Primeramente, se tomará desde el minuto 09:41 hasta el minuto 11:26, que corresponde a la lectura del poema “Sí” y, en segundo lugar, los minutos 28:29 al 29:53 correspondientes a la puesta en voz del poema “Canto de amor de los países”, versiones sonoras que contrastamos con sus pares escritos publicados en la versión final de *La vida nueva* de 2018 y en la que el autor integra todos los elementos que, por motivos editoriales, no pudo incluir en la primera edición.



a. *Variaciones sobre la escritura*

Un primer aspecto a considerar es que en este registro aparecen primeras versiones de textos que, a la fecha de la lectura, no habían sido publicados. Una investigación acuciosa y con ímpetu filológico pudiera dar cuenta de las variaciones y cambios que estos poemas sufrieron luego de cinco años, momento en el que se realiza la publicación, a partir de la puesta en voz que esta grabación recupera, pero también con respecto a la versión final de la obra. Para ilustrar lo anterior, veamos una transcripción de la versión sonora de 1989 del poema “Sí” (09:41-11:26) con respecto a la versión final de esta obra, publicada en 2018:

**VERSIÓN SONORA (1989) SOBRE VERSIÓN ESCRITA (2018)**

SÍ

**Oh** Sí mi dios, | sí amor, | es tan grande ~~el~~ mar, es tan >  
grande Luna Roja. | ~~Miren~~ **Miré** el cielo sobre nosotros |  
las estrellas son los antiguos Apaches, | las >  
montañas se llaman Apalaches ¿tú sabes? | Como >  
el ~~sueño~~ **amor** | la nieve de los Apaches es azul, sí mira, |  
como su espíritu. | Tú no te hagas problemas ~~con~~ >  
~~el~~ **del** color rojo de sus caras, | es el color de los >  
antiguos indios americanos. | Ellos piensan sobre >  
la muerte, | sobre las estrellas y mira: | yo estoy >  
muy feliz | porque tengo una hermosa pieza de plumas >  
~~sobre en~~ **en** mi cabeza, | como los jefes **de los** Apaches | no >  
como el presidente **Reagan** oh no, | para él solo es >  
importante el ~~tono~~ **color** azul de sus ojos | y luce como >  
los viejos cowboys | matando a los seres humanos >  
en las pictures.

**Sí** **Oh** mi Dios, | sí amor. | Sí ~~sólo~~ **solamente** tú me escucharas. | **Mira** | Yo >  
soy un buen muchacho, | yo no soy malo, | **yo no soy el jefe Búfalo Amarillo** | **yo soy bueno** |  
y ~~todavía~~ puedo abrazar a mi amor con todas mis >  
fuerzas ¿tú sabes? | Sí, | vuestra hermosa, adorada >  
faz | hace que mis pobres brazos, ~~mis piernas~~, | mis >  
ojos, | mi pecho, | ~~mi cara~~ **mis piernas**, corran y exploten por >  
usted. | Yo soy un hombre enamorado | y usted >



~~conoce~~ **sabe** lo vasto de mi necesidad. | ~~Yo fui muerte~~ **Estoy muriendo** |  
~~entre dos ríos, mas todavía~~ **pero yo** busco en el cielo el >  
milagro de ~~vuestro~~ **su** rostro | descendiendo como las >  
antiguas estrellas **apaches** sobre mí. |  
Yo os amo... | Yo os amo... | Yo os amo mi Señora<sup>16</sup> ||| (Zurita 551)

Al comparar ambas versiones, es posible notar cambios léxicos, versos que se agregan, reducciones oracionales y, con mayor evidencia, la ruptura del orden versal del poema escrito, en el que la lectura opta por respetar el orden sintáctico que el verso busca desmantelar con sendos encabalgamientos. Como resulta claro, la puesta en voz convoca otros valores que le confieren una condición propia, es decir, que la posicionan como una versión plausible de ser analizada con la misma seriedad con la que los estudios literarios se han dedicado a la dimensión escrita.

El ejemplo anterior, aunque solo constituya una ilustración de la potencialidad de este acercamiento, muestra un cambio relevante con respecto a la escritura: la aparición del presidente Ronald Reagan en el entramado semántico de este poema. Su inclusión en esta versión sonora revela dimensiones interpretativas y políticas, sobre todo si se considera el contexto temático de *La vida nueva*: el amor, pero también la desaparición, la tortura, los campos de concentración y los golpes de estado sucedidos a lo largo de todo el territorio latinoamericano. Reagan, cuadragésimo presidente de Los Estados Unidos durante el período 1981-1989, fue el impulsor de una doctrina de política exterior que lleva su apellido y que consistió en el apoyo silencioso por parte del gobierno norteamericano a guerrillas y

---

<sup>16</sup> Hemos dejado fuera de esta transcripción la representación gráfica de las uniones silábicas, a fin de dar cuenta, con mayor claridad, de la dimensión textual sobre la que se posicionan los cambios vocales.



gobiernos de facto que coincidían en su lucha contra la influencia soviética durante la Guerra Fría. Carlos Portales, en una revisión del período presidencial de Reagan, señala que

en el caso chileno, ya en febrero de 1981 se levantó la prohibición de otorgamiento de créditos de EXIMBANK. Luego se reanudaron las invitaciones a la Marina chilena para participar en las operaciones UNITAS, Estados Unidos volvió a votar favorablemente las solicitudes de crédito en los organismos financieros internacionales y a oponerse a las condenas en los foros internacionales de derechos humanos. (360)<sup>17</sup>

En este sentido, la inclusión de Reagan en la versión sonora implica la identificación como figura política responsable por las atrocidades cometidas en nuestra América en la década de los ochenta. Tomando como referencia el imaginario cinematográfico del *western*, el poema apunta al europeo que se apropió del «salvaje oeste» norteamericano (“color azul de sus ojos”, “cowboys”) refiriendo metonímicamente al presidente Reagan, a quien identifica como el invasor que perpetra la violencia sobre los pueblos vernáculos del territorio (“Apaches”, “color rojo de sus caras”, “los antiguos indios americanos”), sobre quienes se remarca, con mayor fuerza en la versión sonora, una irónica posición de «maldad» (“Yo soy un buen muchacho, | yo no soy malo, | yo no soy el jefe Búfalo Amarillo | yo soy bueno”), haciéndose eco del discurso cinematográfico del invasor. La versión sonora, entonces, pone énfasis en el origen de esta barbarie, a saber, los intereses norteamericanos en la región y le otorga a la enunciación un marco político contemporáneo, en tanto el año de la lectura

---

<sup>17</sup> En el mismo artículo, Portales señala que, con el paso del tiempo, la administración Reagan fue abriéndose a las políticas que consideraban a los derechos humanos como exigencia a sus gobiernos «aliados». Sin embargo, en un artículo titulado “La política de la administración Reagan hacia América Latina: un primer balance”, José Miguel Insulza propone que “la afinidad ideológica ha desplazado claramente la atención por los derechos humanos” (162), considerando que el gobierno de EE. UU. ha generado una distinción entre gobiernos totalitarios y autoritarios, pudiendo establecerse con los primeros una “diplomacia silenciosa” que los induzca a prácticas más democráticas. Cfr. Insulza, José Miguel. “La política de la administración Reagan hacia América Latina: un primer balance.” *Estudios Internacionales* 16.61 (1983): 134-165. Web. 15/02/2022.



coincide con el último año en ejercicio de Reagan. Por último, otorga direccionalidad a la selección poética que realiza Zurita en esta lectura, pues este poema introduce su puesta en voz de “Canto a su amor desaparecido”, orden que se distancia del planteado en el poemario.

*b. Un alarido que no cabe en la letra*

Frente a esta barbarie, a modo de cierre de su lectura de *La vida nueva*, Zurita lee “Canto de amor de los países”, puesta en voz en la que se intensifica la problemática antes planteada. Llamam en particular la atención los versos noveno al onceavo de este poema, en tanto ingresan, en el orden sonoro, elementos vocálicos no captables por la tecnología de la letra que, sugeridos en el texto, se diferencian en su performance.

CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES

¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño?	
¿Te acuerdas del segundo ya a los veinte y tantos?	Sí, dice
¿Sabes chileno y palomo que estamos muertos?	Sí, dice
¿Recuerdas entonces tu primer poema?	Sí, dice

dice sí, dice sí sí sí síiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiooooooooooooooooooooo  
 oooooooooooooooooooooooooooooiiii  
 iiiiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooaaaaaaaaaaaaa

la                    la  
                           la

La noche canta, canta, canta, canta  
 Ella canta, canta, canta bajo la tierra

¡Aparece entonces!  
 levántate nueva de entre los paisitos muertos  
 chilenos, karatecas, somozas y traidores  
 levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto  
 al que sólo por ti paisa vuela, canta y toma forma



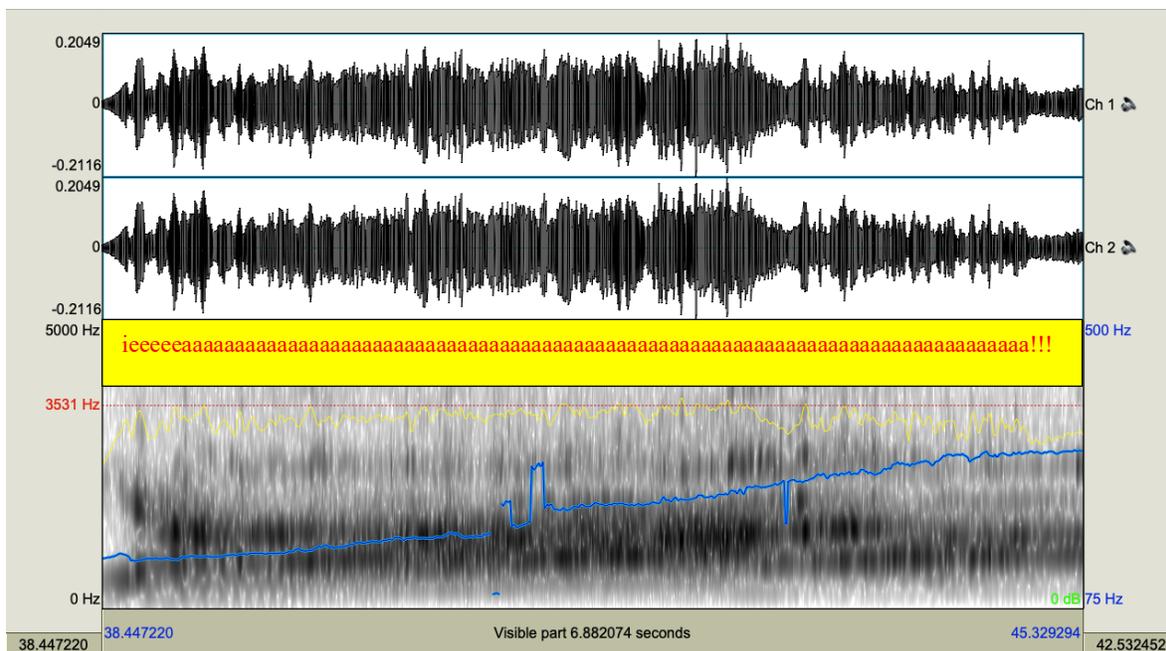


Imagen 4: espectrograma que muestra el décimo verso de “Canto de amor de los países” de Raúl Zurita.

Podemos notar en ambas imágenes un desarrollo del *pitch*, marcado en azul, elemento que corresponde a la frecuencia fundamental de la onda sonora compuesta<sup>19</sup> y en la que observamos un incremento desde 116 Hz hasta 325 Hz que señala un aumento en las repeticiones por segundo de la onda sonora, esto es, en el sonido sostenido de la vocal /a/. Además, advertimos una ampliación en la intensidad (en amarillo), desde 54, 61 dB hasta un

<sup>19</sup> La frecuencia responde al número ondas (ciclos) que se producen por segundo. Su unidad de medida es el hercio (Hz o ciclo/s). La frecuencia fundamental (F0) responde a la “onda sonora simple de frecuencia más baja entre las que forman una onda sonora compleja. Corresponde a la frecuencia de apertura-cierre de los pliegues vocales” (Bielsa 61). Por su parte, una onda sonora compleja o compuesta, como su nombre lo indica, es aquella constituida por un conjunto de ondas sonoras. Existen dos tipos: periódica, en la que las ondas sonoras poseen una relación matemática entre sí (cambios regulares en la presión de aire) y cuyos componentes se denominan armónicos; aperiódica, sin relación matemática (cambios irregulares en la presión del aire) y, por lo tanto, sin armónicos (Román s/p). Cfr. Bielsa, María. “2.1. Análisis acústico. Conocimientos básicos”. En *Evaluación del paciente con disfonía*. Dra. Isabel García López, Coord. Gral. Madrid: SEORL y MCC (2018): 59-64. Web. 15/02/2022. y Román, Domingo. “Introducción a las nociones básicas de acústica”. *Domingo Román Montes de Oca*. [www.domingo-roman.net](http://www.domingo-roman.net).



máximo de 71,24 dB, lo que asociamos cultural y estereotípicamente con un grito o alarido. Diferenciamos fonológicamente el grito del alarido siguiendo a Hansen, Kumar y Shokouhi en tanto en el grito existe una ausencia de estructura fonológica, mientras que en el alarido o en la vociferación sí encontramos esta estructura (2057). Así, en términos estrictos de la fonología, el enunciado de Zurita responde a un alarido en cuanto se encuentra vinculado a un sonido del lenguaje articulado (el adverbio de afirmación “sí”). Sin embargo, desde el punto de vista perceptivo, podemos relacionarlo con un grito en tanto expresión de una intensidad emotiva, por lo que este término pudiera ser correcto siempre y cuando se lo entienda como una categoría más amplia y menos exacta que la de «alarido». Esta precisión tiene por objeto dejar en claro la condición significativa del alarido en su contexto de enunciación poética, pues se inscribe dentro de un entramado verbal-artístico y no responde a una locución aislada de la lengua, es decir, una expresión *asignificante*.

En la dimensión escrito-visual, las vocales consecutivas utilizadas en estos versos recuerdan, en la tradición vanguardista chilena, a la desarticulación del lenguaje ocurrida hacia el final del “Canto VII” de *Altazor*: “Lalalí/lo ia/i i i o/ Ai a i ai a i i i o ia” (Huidobro 111). Varios investigadores, entre los que destacan Iván Carrasco y Andrés Fischer, además de escritores como Jorge Edwards, han notado el vínculo entre la obra de Zurita y los textos huidobrianos a propósito del uso del lenguaje<sup>20</sup>. Sin embargo, en la dimensión sonora, el alarido nos distancia de inmediato de esta lectura: en un primer momento desarticula lo

---

<sup>20</sup> Cfr. Carrasco, Iván. “El proyecto poético de Raúl Zurita”. *Estudios filológicos* 24 (1989): 67-74. Web. 16/02/2022; Fisher, Andrés. “Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío.” *Adarve: Revista de crítica y creación poética* 3 (2008): 121-138. Web. 16/02/2022 y Edwards, Jorge. “Reflexiones sobre *Anteparáiso*, de Raúl Zurita”. *Mensaje* Vol. 32, n° 317 (1983): 24. Web. 16/02/2022.



literario en tanto expresión de una contingencia emotiva para la cual el paso por el conjunto de vocales no da abasto; hay que elevar la voz, hacerse oír, extender el alarido<sup>21</sup>. Respecto a esta condición *inapropiable* del grito por parte del lenguaje, Andrea Potestà señala:

El grito... es el cuerpo en la expresión, lo que resiste a toda significancia antes de ceder a su devenir sonoro. Es el «grano de la voz» del que habla Roland Barthes, lo que obliga a «desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje» (263), que no celebra ninguna ruptura absoluta, ni se anuncia en el retorno a una primitividad perdida, sino que entona el canto de la externalidad que proyecta el primer impulso hacia la intimidad. Punto de división, de desajuste, de ruptura, ese grito es lo *inapropiable* de la expresión (según un genitivo subjuntivo: lo *inapropiable* que le pertenece a la expresión, que le es *propio*), lo «perdido» siempre ya perdido de la enunciación.... Si «el cuerpo es un silogismo disyuntivo» (281), como dijo Deleuze, es decir, si solo puede ser inferido como una negatividad, el grito es la expresión de esa disyuntividad, o de la espectralidad del cuerpo en el lenguaje. (14)

De esta manera, el alarido convoca la aparición de un cuerpo, junto a su actualidad, por sobre la dimensión textual, aunque mantiene vínculos con ella. En otras palabras, el cuerpo textual cede ante el cuerpo evocado y su contexto de enunciación, seña de una presencia física que otorga una coherencia, por así decirlo, *extra-textual* a la puesta en voz. Así, este alarido constituye una marca de presencia, como ha hecho notar Potestà, que no se inscribe en el registro del lenguaje: es el grito de Zurita por el cual hace ingreso su corporalidad, el grito reclama la atención del escucha respecto de quien realiza la puesta en voz<sup>22</sup>. Se trata de un elemento sin significado, pero significativo en términos de una apuesta

---

<sup>21</sup> En puestas en voz más actuales de este poema, el autor sí realiza el tránsito vocálico signado en la escritura, cuestión que refuerza su uso en el contexto dictatorial como un elemento de denuncia. De este modo, el alarido ha sido reemplazado por su forma textual en el contexto del Chile actual. Aquí, por ejemplo, puede oírse una versión sonora de 2015: <https://www.poetryinternational.org/pi/poem/29800/auto/0/0/Raul-Zurita/Love-song-for-the-countries/en/tile>.

<sup>22</sup> Es fundamental aquí precisar que la identificación voz-cuerpo resulta ilusoria. Si destacamos su relación no es para proponer un vínculo de determinación, sino más bien como una forma de la *presentificación*. La voz



performática. La académica estadounidense Diana Taylor, postula en *Performance* que esta práctica se puede entender como un acto de transferencia vital en el que se incluyen aspectos sociales, de memoria y sentido de la identidad (23) y que por ello implicaría una condición de presencia del performer que, por su misma actividad presente, involucra diversos niveles de complejidad, múltiples capas que apelan a los roles que en dicho espacio se ponen en juego (41). Si bien no podemos acceder a la dimensión visual de la performance de Zurita —pues no se trata de un registro audiovisual—, su alarido convoca su presencia, en cierto sentido, fantasmal pero fundante en términos de su propuesta.

En Chile, la performance durante la dictadura —más conocida como *arte vivo*, arte acción o accionismo (Taylor 35-40)— tuvo destacados cultores vinculados al espacio literario, entre ellos, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) fundado en 1979, que contaba entre sus filas a relevantes agentes de la literatura nacional tales como Diamela Eltit y, por cierto, Raúl Zurita. Las obras de este colectivo tituladas “Para no morir de hambre en el Arte” (3 de octubre de 1979), “Inversión de escena” (17 de octubre de 1979), “¡Ay! Sudamérica” (1981), “No +” (1983-1984) y “Viuda” (1985) desarrollan, desde lo propuesto por Rodrigo Cánovas en su lectura de la obra de Zurita, un intercambio entre los elementos de la performance y de la práctica poética —ya no solo entendida como escritura— que dan cuenta de la situación de aflicción social, psicológica y física tanto del individuo como del cuerpo social (57-92). De este modo, la práctica performática en Zurita no solo se circunscribe a esta

---

aparece junto con el cuerpo, pero no es el cuerpo que la produce, su relación es paradójica, así como con su vínculo con el lenguaje. Al respecto, Mladen Dolar apunta: “Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo” (89).



puesta en voz particular, sino que debe entenderse como un elemento basal en su lectura. El alarido, entonces, como una capa significativa de la performance lectora, en la que Zurita toma distancia de los modos de ejercer la puesta en voz de textos poéticos más tradicionales.

Por otro lado, respecto a este alarido, el adverbio «sí» aparece como una marca afirmativa según la cual el sujeto poético se reconoce en su propia escritura (“¿Recuerdas entonces tu primer poema?/Sí, dice/dice sí, dice sí sí sí sí sí...”), reconocimiento que se transforma en un alarido de dolor escritural, de saberse signado por una poesía del padecimiento y, a la vez, alarido mortal, en tanto estos versos marcan la desaparición del sujeto poético, cuestión que se evidencia en su silencio entre las líneas decimotercera y decimocuarta, ambas marcados por el uso de la tercera persona (“La noche canta, canta, canta, canta/Ella canta, canta, canta bajo la tierra”), tras lo cual su voz es convocada nuevamente: “¡Aparece entonces!/levántate nueva de entre los paisitos muertos”. El alarido señala la condición negativa del adverbio de afirmación, marcado ahora por la muerte. Esta figura no deja de evocar, por cierto, las dinámicas de los regímenes dictatoriales, en donde la afirmación es una respuesta obligatoria que esconde la imposibilidad de la negación so pena de tortura, exilio o muerte.

Lo anterior configura este alarido como una expresión de denuncia, haciéndonos eco de lo propuesto por Cánovas, en la que se cuelan los alaridos de tortura, deseos de verdad y justicia que el contexto de dicho momento demanda. Se trata de una dimensión política y contextual que impacta la superficie de la letra, en la que hay una reclamación sonora que evoca la necesidad social de recuperar de lo perdido, recobro que en *La vida nueva* se refiere



“a los desaparecidos, pero también al amor desaparecido, a un amor desaparecido, a todos los amores desaparecidos o a todos los desaparecidos del amor” (Zurita 00:20-00:32), en palabras de su autor. De esta suerte, la poética de la voz que expone el poeta chileno en esta lectura es una que pudiéramos llamar, con toda propiedad, de condición política ya que comporta una dimensión vital y comunitaria, en su voz surge un poderoso diálogo con el contexto inmediato y que, sin duda, propone una conjunción con la poética escrita del autor, reforzándose mutuamente.



## Capítulo 4

### Juan Luis Martínez: la materialidad sonora del (autor)

*La página inmaculada que tengo ante mí, no debe ser  
manchada con mi verdadero nombre*

E. A. Poe

A mediados del siglo VI A.N.E., tras un viaje a Egipto de 21 años y un extenso cautiverio en Babilonia, lugares en donde fue iniciado en astronomía, geometría, aritmética y música, Pitágoras de Samos funda en la ciudad de Crotona la Hermandad Pitagórica, una escuela filosófica y religiosa que aúna los conocimientos, los ritos y las prácticas que el filósofo recopiló en sus viajes (Jámblico 36-40). De raigambre mística, secretista y metafísica, esta escuela mantuvo diversas costumbres sustentadas en la idea fundamental de que el universo está configurado por números y figuras geométricas que poseen una realidad que excede su representación física. Así, se identifica a estos objetos matemáticos como la realidad definitiva que da origen al mundo en tanto lo podemos percibir, siendo este último una copia de dichos objetos: por ello, los pitagóricos no se dedicaron a la simple ejercitación matemática, sino que tuvieron por meta el descubrimiento de estos entes eternos e inmutables. Este saber, celosamente guardado por los miembros de la hermandad, implicó una jerarquía que determinaba la posición de quienes deseaban adquirir esta sabiduría oculta y, con ello, un conjunto de prácticas en las que el reino de la visión y el de la audición ingresan en un particular vínculo:



Pitágoras colocaba a sus estudiantes dependiendo de su nivel de conocimiento. Por un lado, se situaban los *Mathematikoi* (se les llamaba “conocedores”, a quienes Pitágoras comunicaba los conocimientos científicos), y por otro los *Akusmatikoi* (los “oidores”, Pitágoras les hacía ser participar en sus conocimientos, creencias y ritos sin exigirles una preparación previa). La palabra *acusmática* proviene del griego ακουσμα (*akousma*) que quiere decir sonido imaginario, o del que no se conoce causa. Estos últimos, los *Acusmáticos*, no podían ver a Pitágoras mientras este impartía clase, ya que se cubría de una cortina negra de cara a estos alumnos evitando así ser visto, evitando el aspecto visual, las interferencias y la distracción que este pueda crear. De esta forma, negando al sonido su fuente original, negando su procedencia física, Pitágoras creó este procedimiento para ampliar y profundizar la percepción de la escucha. (Zabala 148)

Esta práctica, por una parte, buscaba evitarle al estudiante la distracción relacionada con la impronta del maestro, de modo que pusiera su atención completa sobre el contenido del mensaje, a la vez que desea romper la identificación maestro-verdad, en tanto el mundo de los sentidos es engañoso y Pitágoras apunta a un saber que, como a cualquier otro fenómeno del mundo, lo excede. Resulta particular aquí el vínculo con la tradición filosófica griega que, con posterioridad en la perspectiva platónica, identificará la verdad con las metáforas de la visión: la caverna con sus sombras proyectadas, la luz enceguedora del exterior, la ceguera del retorno a las tinieblas y, por cierto, la ausencia total de cualquier sonido —¿qué hubiera pasado si los cautivos hubiesen escuchado las voces de los manipuladores de sombras: coincidiría la voz con la imagen?—. Pitágoras pareciera encontrar una mayor eficiencia en la transmisión sonora o, más bien, en la posibilidad de una escucha concentrada en los valores semánticos que vehicula la dimensión auditiva, en tanto la transparencia de esta faceta del signo y su disolución una vez entregado el mensaje contrastan con la permanencia de los fenómenos visuales.



Mladen Dolar establece una relevante observación respecto a este procedimiento: “no se trata solo de que los discípulos pudieran seguir mejor el significado, sin distracciones visuales; era la voz misma la que adquiría autoridad y un plus de significado en virtud del hecho de que la fuente estaba oculta... la voz dotada repentinamente de un aura y autoridad” (78). La mecánica del acusmatismo pitagórico induce a la figuración de un maestro de corporalidad transparente, levantado por la efusión del puro mensaje, la voz de la sabiduría o el discurso del saber mismo: la voz sin origen se carga de significados probables, de conjeturas movilizadas por un vacío inquisitivo que, como señala Montaigne, nos mueve a interpretar esa vacuidad como algo serio y respetable (31-32). No es extraño, entonces, que se hiciera de Pitágoras una figura sagrada a la que se le atribuyeron diversos prodigios, algunos de ellos relacionados con la voz<sup>23</sup>.

Más allá de la autoridad y su desplazamiento hacia el ámbito sagrado, emerge una tensión en esta estrategia pitagórica entre la dimensión visual y la sonora. Al desplazarse hacia el espacio de lo invisible, la voz se pone en el límite de la dimensión visual (Ihde 51), imposibilitando el funcionamiento propio del ojo en tanto forma de conocer el mundo.

Según Walter Ong, existe una importante cualidad del sentido de la audición con respecto al resto de sentidos humanos y, en particular, en relación a la vista. Para dicho investigador, mientras esta última permite el reconocimiento del mundo por medio de la

---

<sup>23</sup> Jámblico señala, entre otros prodigios, el siguiente: “Pitágoras había conseguido en sus palabras el poder de relajar tensiones y de aconsejar hasta en los animales irracionales, demostrando con ello, que, por la enseñanza que se recibe, todos se convierten en seres racionales, lo que es de aplicación para los que se consideran indómitos e irracionales” (57) Cfr. Jámblico. *Vida pitagórica. Protréptico*. Trad. de M. Periago Lorente. Madrid: Gredos, 2003. Impreso.



división de sus partes, en el escrutinio que busca la fragmentación para un análisis centrado principalmente en las superficies del mundo —Ong insiste en que la vista no puede penetrar los objetos, solo capturar su profundidad como un serie sucesiva de superficies—, la audición es un sentido privilegiado para la comprensión de la interioridad en tanto todos los sonidos conllevan las estructuras internas que los componen. De este modo, un instrumento suena distinto a otro debido a sus cavidades y al material que lo compone, así como la voz humana proviene de la interioridad del cuerpo que la produce. En este diálogo entre el afuera y el adentro, la forma de conocer que propone la audición es de carácter unificador e integrador: se trata de un sentido *immersivo* que convoca la unidad en el propio cuerpo, el cual es tanto el interior como el exterior de la experiencia subjetiva (74-77).

Ong propone que estas diferentes formas de comprender la realidad y establecer relaciones con el mundo están sustentadas por el paso de una cultura de oralidad primaria hacia otra de oralidad secundaria, tránsito provocado por la aparición-adquisición de la escritura y de la impresión (18-19). El acusmatismo es, en cierto sentido, el testimonio de un tránsito cultural, de la resistencia a la tecnología de la escritura que podemos observar igualmente en el *Fedro* de Platón, la tensión entre dos maneras de percibir el mundo. La escritura establece un cambio paradigmático en la forma de concebir el lenguaje en cuanto se pasa de una comprensión sonoro-temporal hacia una visual-espacial:

El alfabeto implica otro tipo de circunstancias: que una palabra es una cosa, no un suceso; que está presente en toda su extensión y que es posible dividirlo en elementos pequeños, los cuales incluso pueden escribirse de una manera y pronunciarse a la inversa: «p-a-r-t» puede pronunciarse *trap*. Si se graba la palabra *part* en una cinta sonora y esta se hace retroceder, no se escucha *trap* sino un sonido totalmente distinto, ni *part* ni *trap*... En



cierto modo, representa las palabras como si fueran cosas, objetos inertes, marcas inmóviles para la asimilación por medio de la vista (92-93)

Aquello, como pudiera resultar obvio, implica una valoración del fenómeno verbal que se fundamenta en la dimensión visual-espacial, y deja de lado la condición acústico-temporal de la palabra. La lógica de la división, segmentación, precisión y análisis, propia de la vista, encarna en la moneda lingüística y comienza una modificación en los procesos cognitivos humanos, propiciando una introspección más articulada gracias al solipsismo de la escritura (Ong 102-106). Ya no es requisito ni la presencia del hablante ni el vínculo entre los oyentes, ya que la grafía ocupa un lugar en el espacio que puede leerse mientras perviva el soporte; se trata de un decir silencioso que emerge en la dimensión temporal cuando un lector recupera su dimensión sonora: “«Leer» un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación” (Ong 17).

En efecto, podemos leer un texto sin que debamos oír o siquiera conocer a su autor, quien queda circunscrito al pulso de su letra: incluso existen medios que aseguran la despersonalización de la escritura, otorgándole un grado de objetividad e incluso prestigio científico. De este modo, en tanto abre la posibilidad de borrar las huellas del sujeto que la produce, pudiera proponerse que la escritura se constituye como una tecnología acusmática de carácter visual.

Este hecho, que pudiera parecer nimio, tiene profundas implicancias para nuestra investigación: al quedar el autor sustentado en su escritura, la condición subjetiva *se aplana*, es decir, queda sujeta al sentido de la vista que, como apunta Ong, es superficial y analítico; se trata de una remisión de la subjetividad hacia valores contenidos en los diversos signos o,



si se quiere, en un conjunto de significantes que remiten a sí mismos. La dimensión sonora, esto es, aquella relacionada con la interioridad y la inmersión, pese a estar integrada en la grafía como oralidad secundaria, reaparece en la voz del lector como la *voz diferida* del autor, devolviendo a este último a la superficie de la letra. Con ello queremos decir que no oímos la voz del autor o la autora, sino nuestra escucha imaginaria, compuesta por los valores semánticos del texto que pudiera modular ciertas inflexiones vocales<sup>24</sup>. Del autor todo lo que tenemos es la letra. En estas circunstancias, ¿en qué sentido la puesta en voz de un texto por parte de su autor posibilita el ingreso de las resonancias que el ojo no puede captar?, ¿qué incorpora la voz a la letra en tanto dimensión subjetiva?, ¿cómo se relaciona esto con la poesía, género en el que, según Stephen Rattcliffe, las palabras funcionan como formas acústicas, sonidos visuales<sup>25</sup>?

En el espectro de la poesía chilena, Juan Luis Martínez (Valparaíso 1942-Villa Alemana 1993) destaca por una producción de difícil —cuando no injusta— categorización: su obra se compone de un ímpetu experimental que cruza formas y recursos en donde prima

---

<sup>24</sup> Como se ha consignado en el segundo capítulo de esta investigación (“Para una poética de la voz”), no consideramos que una lectura poética realizada en voz de su propio autor sea valiosa “porque el autor pueda leer una trama, una veta del poema que solo él conoce, sino porque permite identificar la diferencia (o coincidencia) entre los registros de la voz y de la letra producidos por un mismo creador y cómo en cada uno de ellos hace aparecer su creación.” (81).

Esto tampoco quiere decir que la voz del lector sea secundaria o que carezca de «interioridad», ya que cada lectura es una versión del texto y aporta elementos para una escucha crítica en relación al original (Cfr. Porrúa, Ana. “La puesta en voz de la poesía”. *Caligrafía tonal, ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011. Pp.152-153. Impreso.). Sin embargo, las diversas puestas en voz que constituyen la escucha crítica no conforman el objeto de estudio de esta investigación.

<sup>25</sup> “The sound of a poem’s words and their visual shape on the page are *interconnected*: that the sound of words is, literally, an acoustic shape (the shape of words in air), their shape literally a visual sound (letters waiting to become sound)” (1). Cfr. Ratcliffe, Stephen. “... sound... shape... meaning...”. *Listening to Reading*. New York: State University of New York Press, 2000. Pp. 1-6. Impreso.



el tratamiento del texto como imagen, el vínculo entre lenguaje y objetualidad y la problematización de diversos aspectos del discurso del arte y la literatura, entre ellos, la figura del autor. En *La nueva novela* (1977), primera de las dos publicaciones realizadas por Martínez en vida, este último aspecto se transforma en un elemento estructurante de la obra. Desde la portada observamos el nombre del autor tachado y entre paréntesis, debajo del cual aparece otro nombre en las mismas condiciones: (~~JUAN LUIS MARTÍNEZ~~), (~~JUAN DE DIOS MARTÍNEZ~~), bifurcando la autoría en dos. El paradójico gesto de tachado y división tiene su origen en una declarada búsqueda de anonimato por parte de Martínez, fundiéndose en la figura de un coleccionista y compositor de fragmentos de lectura: “para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han resaltado... escribir es leer y leer es escribir. Se trata, en definitiva, de un problema de anonimia: yo busco desaparecer como autor” (Brotsky en Martínez 75).

Esta disolución autoral, es decir, posicionarse subjetivamente *por debajo* de la escritura, se relaciona con una preeminencia del texto en tanto pregunta por el significado. Tal como es posible leer en las pocas entrevistas que dio Martínez, *La nueva novela* se vuelca hacia el horizonte del significante como única posibilidad de representación y, con ello, se instala una poética “donde la superficie, lo llano, deviene en el sentido de sí mismo” (Margarit 39). En diálogo con lo señalado por Ong unos párrafos más arriba respecto a la naturaleza superficial de la mirada y, en concreto, con el lenguaje vuelto imagen, Martínez



identifica mayormente esta obra con la dimensión visual-espacial de la palabra<sup>26</sup> en oposición a una lógica temporal, cuestión observada por Lihn y Lastra, para quienes esta obra evoca “el proyecto utópico de escapar a la temporalidad” (40), en tanto el texto es presentado como imágenes en un espacio indeterminado que implican “la imposibilidad de precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama” (41).

Pareciera ser que, como Pitágoras, Martínez se posiciona tras la cortina de su propia tinta, tornándose un sujeto de puro texto. En ese gesto poético pone a las palabras por delante de sí, aunque a diferencia del matemático griego, en nuestro contexto de oralidad secundaria, lo hace a través de la dimensión visual-espacial de la palabra, desde el sentido de la vista. La imagen —y por extensión, la palabra— en esta obra de Martínez, lejos de evocar una superficialidad accesible a nivel del significado, se nubla en el ojo del lector: la palabra, el nombre está ahí, pero tachado —es decir, está y no está—, los textos se posicionan unos sobre otros, cambian sus ejes de lectura o se muestran en el negativo de una imagen como en una especie de teatralización de la arbitrariedad del signo (Kirkpatrick 230). Dicha «superficialidad» no debe entenderse como sinónimo de «trivialidad», sino más cercana a su acepción de «insignificancia» o «vacuidad»: reducido al significante, y, más aún, sostenido principalmente por su dimensión visual, el lenguaje tambalea y con él nuestras nociones de la representación. Como ha señalado Christian Anwandter, *La nueva novela*, en un

---

<sup>26</sup> Hay algunos poemas que escapan a esta perspectiva, evocando un cruce entre la dimensión visual y la dimensión sonora de la palabra. Un caso concreto es el poema LA GRAFOLOGÍA, en el que vemos una imagen de un serrucho en cuyos dientes puede leerse «Martínez». Junto a los epígrafes y el texto que le acompañan, puede leerse el apellido del autor entre paréntesis “Mar-mar-ttí-ñez” (91) como una evocación que alude, al unísono, el sonido del serrucho sobre la madera y a la tartamudez del autor.



movimiento que involucra tintes de humor y absurdo, “corroe, imitando procedimientos de escritura científicos, las bases del *logos* occidental” (50). Se trata, entonces, de un cuestionamiento de las lógicas que le son propias a la escritura y que han modelado nuestra racionalidad.

Ahora bien, ¿qué ocurre en una poética tan expresamente visual cuando el autor realiza una puesta en voz de sus textos?, ¿qué valores integra la dimensión sonora a la propuesta de Martínez?, ¿cuáles son las tensiones o coincidencias que se suscitan tras la incorporación de la interioridad de la voz a la superficie de la letra?, ¿es posible sostener la desaparición del autor, el sujeto cero, la tachadura del nombre tras el ingreso de la vocalización de estos poemas? Para indagar en estas cuestiones tomaremos el único registro público de audio de un autor reactivo a las apariciones: nos referimos a las grabaciones de Juan Luis Martínez pertenecientes al CD *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones*.

## I. Particularidades del registro

En 1999, el escritor y periodista Roberto Merino, tras un proceso de recopilación de material poético disperso de varios autores, comienza a idear la creación de un disco que incorpore una selección de dichos materiales. Junto al poeta Cristóbal Joannon —quien hace poco había llevado a cabo la curatoría del libro póstumo de Martínez, *Poemas del otro* (2003)— comienzan un trabajo editorial que vería la luz en 2005. El disco fue financiado principalmente por la revista *Fibra*, gaceta institucional de la Fundación Telefónica dirigida por Alejandra Pérez Lecaros. El compacto no contó con ningún tipo de lanzamiento,



quedando la mayor parte de las copias (100 de ellas) en las bodegas de la fundación sin que se sepa el destino de las mismas, por lo que el disco es de una circulación reducida (no más de 80 copias), muy en la tónica de la obra de Martínez<sup>27</sup>.

Tal como su título lo anuncia, el disco contiene la voz de tres poetas chilenos, quienes leen textos de su autoría: diez poemas de Enrique Lihn, nueve de Juan Luis Martínez y uno de Rodrigo Lira. Las grabaciones de Martínez se encuentran entre las pistas 11 y 19, configuradas en un orden que difiere del registro escrito. A continuación, señalamos el orden de aparición de las lecturas en los *tracks* del disco y, entre paréntesis, el segmento y la página que ocupan estas composiciones en *La nueva novela*: “La poesía china” (IV: El espacio y el tiempo 97), “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la “confabulación fonética” o “lenguaje de los pájaros” en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros” (VI: La literatura 89), “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros o la literatura” (Nota 5 126), “La probable o improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana” (V: La zoología 76), “El zoológico imaginario” (V: La zoología 70), “Seis lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante” (V: La zoología 79), “La lógica del verdugo” (titulado en el libro “El gato de Cheshire”, V: La zoología 78), “La desaparición de una familia” (Epígrafe para un libro condenado: la política 137) y “El cisne troquelado” (VI: La literatura 87).

---

<sup>27</sup> Debo esta valiosa información a Cristóbal Joannon, quien, amablemente, quiso entablar un diálogo con este investigador el día martes 18 de enero de 2022, pese a las contrariedades pandémicas. En este diálogo también participó Felipe Cussen, quien posibilitó el encuentro. Joannon se refiere a esta limitada circulación como un “éxito en el mundo del espíritu”.



Respecto de las motivaciones que dan organicidad a esta selección sonora, no poseemos ningún dato que justifique esta compilación, sin embargo, es posible apreciar una inmediata tensión con el soporte escrito de estos poemas. Patricia Monarca, Juan Carlos Villavicencio y Miguel Vicuña, entre otros investigadores, han visto en *La nueva novela* cierta narratividad dialógica con el contexto cultural chileno en la dictadura cívico-militar, vínculo que se desprende tanto de la organicidad de la obra como de su condición de libro-objeto, en particular en sus peritextos como elementos ordenadores del contenido<sup>28</sup>. En este sentido, podemos suponer que la reorganización de los poemas en su puesta en voz, por una parte, responde a las necesidades de una lectura pública: se trata, como es de toda necesidad, de poemas marcados por un ímpetu lingüístico, en donde el lenguaje verbal cobra un mayor protagonismo frente a otros textos más visuales o, derechamente, relacionados con imágenes que dialogan con la escritura. Por otra, el registro pertenece —como notaremos en breve— a un momento muy posterior al contexto de origen de la obra, instalándose en lo que se conoce como «postdictadura», por lo que la dimensión político-contextual, al menos en los términos de una denuncia, pudiera quedar en un segundo plano frente a la dimensión política de lo personal (solo uno de los textos responde al segmento más «explícitamente» político de la obra).

---

<sup>28</sup> Cfr. Villavicencio, Juan Carlos. “La casa o el laberinto de (~~Juan de Dios~~). Hacia una interpretación de “Epígrafe para un libro condenado: la política”, de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 79-105. Impreso; Monarca, Patricia. “Napoleón: la mistificación de la historia en *La nueva novela*”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 61-77. Impreso; y Vicuña, Miguel. “La transparencia”. En *Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 68-73. Impreso.



Ahora bien, en torno a las circunstancias de grabación de los registros de Martínez, el tríptico interior del disco consigna:

La noche del 2 de abril de 1992, Juan Luis Martínez se acercó a la radio Valentín Letelier de Valparaíso para hacer una grabación de nueve poemas, todos ellos pertenecientes a su libro *La nueva novela* (1977). El registro lo hizo su amigo Jorge González Mancilla, hombre de radio que trabaja en dicha emisora desde hace más de treinta años. Los poemas fueron grabados una vez que González terminó su jornada laboral, en una cinta Scotch a velocidad 7 ½ pulgadas por segundo a pista completa. El objetivo no fue la transmisión radial de su poesía sino proporcionarle a Martínez un caset [*sic*] con sus poemas para que los llevase a Francia, donde él tendría que leer en público, en un encuentro literario con otros nueve escritores chilenos en la Universidad de La Sorbonne. De este modo, en caso de que le fuese muy difícil recitar -Martínez era tartamudo-, el disponía de un respaldo al que podía recurrir como sustituto de su voz. Cuando llegó el momento de la lectura, Martínez pudo hacerlo fluidamente, prescindiendo así de la grabación de apoyo.

Como es posible observar, la grabación escapa a las condiciones habituales de este tipo de registros. Que Martínez haya solicitado esta cinta a González, si bien se relaciona con una circunstancia personal de la dicción, también se enlaza de modo directo con su poética. Por un lado, se trata de *decir la imagen* con cierta justeza y precisión: la grabación es, al igual que la página, una superficie sobre la cual *se fija* la palabra, es un diálogo de superficies que asegura esta última y limita el error en tanto es posible sobreescribirla, condicionando su temporalidad al momento de una enunciación controlada. Esto se conecta con el cuidado puesto por Martínez en la circulación de su texto, en la condición de obra única de su poemario, en el acento sobre las condiciones de su reproductibilidad<sup>29</sup> por cuanto *La nueva*

---

<sup>29</sup> En cuanto a la relevancia de las nociones de originalidad y reproductibilidad para Martínez, Hugo Rivera Scott señala: “*El arte del surrealismo* fue una exposición que vimos en Santiago, a principios de los setenta, probablemente el año setenta y dos... La mayoría de las obras eran conocidas por nosotros, que entre otras fuentes, en la biblioteca de Juanito, muchas veces habíamos hojeado el libro que Breton hizo sobre la pintura del Surrealismo, en la edición de 1965; pero ciertamente en esa oportunidad se trataba de re-ver las obras en



*novela* “es una obra que debe reproducirse tal cual es” (Margarit 42) al nivel de la imagen, pero también al nivel de la voz<sup>30</sup>.

Por otro lado, el gesto de registrar su lectura evoca su proyecto de desaparición, si se quiere, su condición de poeta *acusmático*. Se evidencia allí una intención de ventriloquismo, al menos como instancia posible, en donde la corporalidad del autor busca desplazarse del acto mismo de la enunciación. En la eventualidad de utilizar esta grabación para el fin que se había concebido —aunque el autor logró dar lectura feliz a sus textos en el encuentro franco-chileno “Belles Étrangères” realizado en La Sorbonne—, debemos figurarnos a un Martínez por completo ausente del proscenio o bien silente mientras se oye su lectura de fondo, especie de cortina invisible que lo separa de su propia voz, o bien haciendo *playback* en la coincidencia de sus labios con el registro sonoro, una fonomímica que lo acerca todavía más a una condición acusmática. Como señala Dolar, la voz, por su propia naturaleza, no puede desacusmatizarse en tanto “la fuente de la voz nunca puede ser vista, surge de un interior secreto y estructuralmente oculto, no se corresponde en modo alguno con lo que vemos... cada emisión de voz es en esencia ventrilocuismo” (86), mirada sobre el fenómeno de la voz que, aunque requiere algunos matices, entronca con la propuesta martineana de una palabra vuelta significativa, volcada hacia la superficie visual. Para el caso, en cualquiera de estos

---

originales, de revisarlas pero sin que estuvieran mediatizadas por la reproducción, lo que era para nosotros muy importante” (69-70). Cfr. Rivera Scott, Hugo. “Un diálogo”. Entrevista de José de Nordenflycht. *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez, obra visual*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2001. Pp. 68-93. Impreso.

<sup>30</sup> El único caso que escapa a este ímpetu es la versión sonora del poema “El gato de Cheshire”.



escenarios posibles, el autor queda distanciados de su voz, convertido en una imagen que, en términos metafóricos, se encuentra tachada: presente y ausente a la vez.

Esta perspectiva cobra particular sentido si se considera este registro ya no como el reemplazo de la lectura en vivo, sino como un objeto en sí mismo. Libre de su funcionalidad original, estas grabaciones constituyen el único registro público de la puesta en voz de estos poemas por parte de su autor. Su valor en tanto archivo es tan relevante como la posibilidad de reintegrarle la dimensión sonora a una propuesta poética que se ha leído exclusivamente desde el espectro visual, lo que no es de extrañar dada la condición objetual de *La nueva novela* y la poca circulación de estas grabaciones. Indagar en ellas implicará acercarse a estos registros como versiones sonoras válidas, puestas en voz, modulaciones que circulan junto a las versiones escritas en un vínculo crítico que, como toda lectura poética, configura “una caligrafía inexistente, una caligrafía tonal” (Porrúa 152).

Para ello nos centraremos principalmente en dos de los registros del disco: “La lógica del verdugo” y “El cisne troquelado”. La elección de estas pistas en concreto se relaciona con las distancias que en ellas se generan con respecto a la versión escrita, por lo que su análisis implica la búsqueda de las regiones intermedias en donde voz y letra se intersectan y cuestionan, lo que requiere de un tipo de escucha particular, una escucha crítica que, sobre todo, comprende la palabra como un fenómeno que ingresa de manera directa en el mundo en tanto experiencia. Como apunta Don Ihde, el concepto de significado del lenguaje como palabra se ha centrado en los valores propositivos, en el contenido semántico, por lo general descartando la palabra hablada, sin considerar que en el surgimiento de la voz se recupera un



conjunto de valores *copresenciales* a la palabra que amplían ese significado; se trata *del otro ingresando en su propia voz*, integrando el valor de la presencia hacia una palabra inscrita en el mundo:

If I write the word *Adam* alone on a page its context remains opaque... But if this word is *spoken*, there is already a certain potential field and presence of unsaid significance in the voice. If “Adam” is said in an angry voice, imploringly, or in a quiet whisper, each sounded presence allows the “bare word” to emerge from some of its obscurity in the sounding of its presence... Without embodiment the “meaning” does not occur, but with embodiment there is a difference in the “sameness” of meaning as a phenomenon (152).

## II. Alzar la voz en el poema: “La lógica del verdugo”

### a. *La nueva novela en dictadura y postdictadura*

Es posible fragmentar el contexto en el cual se enmarca el desarrollo de *La nueva novela* en tres instancias particulares<sup>31</sup>. El primer momento es aquel previo al Golpe de estado realizado por Augusto Pinochet, apoyado por el gobierno de los EE.UU. en complicidad con la oligarquía chilena, el cual coincide con la etapa formativa de Martínez como artista y poeta,

---

<sup>31</sup> Hemos decidido centrar el proceso de formación de *La nueva novela* siguiendo una perspectiva local. Sin embargo, es pertinente señalar que todas estas consideraciones deben enmarcarse en un cuadro más vasto, de nivel mundial y continental, sobre todo en consideración de los referentes que marcan esta obra. En esta perspectiva más amplia, conviene puntualizar el surgimiento del movimiento de Neovanguardia aparecido en la segunda mitad del siglo XX en un grupo de creadores europeos y norteamericanos, en el que se recuperan elementos de las vanguardias de inicio de siglo como el *collage*, el pastiche y el ensamble, procedimientos artísticos que buscan desarticular las nociones de representación derivadas del lenguaje como un centro estable y autónomo. En ese entramado es relevante la consideración de la poesía concreta brasileña, cuyos cultores aportan en la ruptura de la concepción tradicional del poema incorporando elementos gráficos, objetuales y de despersonalización de la escritura a la órbita de la poesía.

En torno a estas disquisiciones recomendamos: Foster, Hal. “La pasión del signo”. *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Trad. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001. 75-100. Impreso; Faúndez, Tania. *Alberto Kurapel: una “Neo” vanguardia latinoamericana*. Santiago de Chile, 2008. Encontrada en enero de 2019. Disponible en [https://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-faundez\\_t/pdfAmont/ar-faundez\\_t.pdf](https://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-faundez_t/pdfAmont/ar-faundez_t.pdf); Rioseco, Marcelo. *La poética Matemática de Juan Luis Martínez*. Revista Iberoamericana, Vol. LXXVI, N° 232-233. Julio-diciembre 2010: 855-874. Impreso. y Carrasco, Iván. “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios Filológicos*. 1988, 23: 35-53. Impreso.



período que podría fecharse entre 1965 con la aparición de sus primeras obras visuales y 1973, año en que ocurre el alzamiento antidemocrático. En este período, tanto Valparaíso como Viña del Mar viven un inusitado desarrollo cultural signado por la coincidencia de diversas escenas artístico-experimentales: Los Jaivas y Patricio Manns en la música, Irma Arévalo, Carlos Hermostilla y Hans Soyka en las artes visuales, y un conjunto de creadores, con base en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso —entre los que destacan el cineasta Raúl Ruiz, el músico Fernando Rosas y el poeta Adolfo de Nordenflycht—, que se articularon en torno a la construcción de actos poéticos interdisciplinarios (*phalenes*). A ello se debe sumar la vida intelectual y el intercambio que se suscitaba con prodigalidad entre bares y cafés porteños —“Roland Bar”, “Pajarito”, “Diana”, “Cinema”—, encuentros y discusiones con colegas escritores en los que un muy joven Martínez participaba y que, en buena medida, configuraron su perspectiva literaria (Gavilán 21-23).

Junto a lo anterior, cabe considerar el ejercicio poético de marcado cuño experimental que, desde principios del siglo XX, ha caracterizado la escena porteña. Ismael Gavilán rescata “el trabajo visual, objetual y poético de Pedro Plonka... el manifiesto Rosa Náutica, cuyo valor radica en tomar la temperatura de una sensibilidad ávida de experimentar nuevas formas de representación... la presencia del húngaro Zsigmond Remenyik... *El aullido de las ramerías*, de Julio Dalton, ambos de 1922... y la obra secreta de Arturo Alcayaga Vicuña<sup>32</sup>”

---

<sup>32</sup> Resulta particularmente interesante su obra *Las ferreterías del cielo* (1955), en tanto antecedente local del trabajo de Martínez en su perspectiva del libro-objeto. En palabras de Felipe Cussen, el carácter experimental de este poemario, además de su lenguaje a veces incoherente y delirante, proviene de “su diseño gráfico, compuesto y descompuesto en cajas muy abigarradas, con varias tipografías y tintas de colores, y esporádicas



(24), poéticas en donde el influjo vanguardista, en particular aquel centrado en el diálogo entre lenguaje poético, visualidad y objetualidad, cobra protagonismo. De este modo, el trabajo de Martínez no puede comprenderse como una excepción —por muy excepcional que resulte— en el panorama porteño, sino como parte de un entramado cultural que, en uno de sus cauces, ha decantado por la expansión de los horizontes de representación.

Un conjunto de hitos relevantes en este primer momento de formación se sucede en 1972: por una parte, la publicación de una selección de sus poemas en la antología *Nueva poesía joven de Chile*, que ve la luz en Argentina a cargo de Martín Micharvegas y, por otra, la beca que Martínez recibe el mismo año para sumarse al Taller de Poesía dictado por Enrique Lihn en la Universidad Católica de Chile. Martínez no participa del taller y solo viaja a Santiago para cobrar el modesto estipendio incluido en la beca y sumergirse en las posibilidades que otorga la capital de un país centralizado: la visita a la exposición itinerante del Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada “El arte del surrealismo”, muestra que lo pone en contacto directo con obras de Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Francis Picabia, entre otros, lo que será clave en la formación de sus perspectivas estéticas, sobre todo en relación a la tensión entre reproductibilidad y originalidad (Rivera Scott 69-70). En este año, Ediciones Universitarias acepta la publicación de su libro-objeto *Pequeña cosmogonía práctica*, el que constituye un antecedente directo para *La nueva novela*<sup>33</sup> y se

---

disposiciones diagonales u ondulantes del texto” (286). Cfr. Cussen, Felipe. “Exceso y heterodoxia en *Entredios* de Arturo Alcayaga Vicuña”. *Alpha*. 2009;1(29): 285-290.

<sup>33</sup> Al respecto, el poeta Raúl Zurita señala: “Este libro, que se llamó hasta prácticamente el último minuto *Pequeña cosmogonía práctica*—que es un título de Tardieu— y que estaba prácticamente terminado el año 1973, cuando estuvo a punto de ser publicado (con el título *Pequeña cosmogonía práctica*) por la Editorial Universitaria. Y justo viene el golpe, por lo tanto, no sale el libro, que ya estaba aprobado. Y ahora me despierta



lleva a cabo su primera exposición titulada *Objetos* en el Instituto Chileno-Francés de Valparaíso (Gavilán 25).

El segundo momento en el desarrollo de la obra que nos convoca va desde 1973 hasta 1977, año en que *La nueva novela* se publica. Se trata de un período de debacle y dolor nacional, en el que los proyectos de publicación y exposición de Martínez se frustran —junto a los de toda una generación de creadores—, momento en que la bullente vida literaria de Valparaíso y sus alrededores y, por cierto, de todo el país, sufre una importante reducción debido las políticas de censura, persecución, expulsión, secuestro, tortura y desaparición dictatoriales. Se trata, en el caso de Martínez, de un período de rearticulación creativa, de un vuelco hacia la propia interioridad que hace eco de su condición de poeta *insiliar*<sup>34</sup>.

---

una curiosidad absolutamente sin respuesta porque el «papel secante»; lo que no estaba, que agregó al final Juan Luis, cuando cambia el título hacia *La Nueva Novela*, es «la bandera chilena». Creo que, ¡ah! y los peces, el *cetús* —esos con los anzuelitos— son las únicas páginas nuevas que tiene con respecto a la versión del 73 que aprueba la Universitaria, con Pedro Lastra y Martín Cerda. Eso es algo súper interesante, que los estudiosos y los investigadores aterricen en ese punto (que es un dato muy concreto) y averiguar si en esa editorial, que se ha perdido todo, capaz que haya una copia de la versión de Juan Luis Martínez del año 1973.” Cfr. Muñoz Cristi, Ignacio. “Raul Zurita habla sobre Juan Luis Martinez” (*sic*). *YouTube, subido por Antroporético*, 27 de octubre de 2007, [www.youtube.com/watch?v=IUFBlbEvLZY#t=11](http://www.youtube.com/watch?v=IUFBlbEvLZY#t=11).

<sup>34</sup> Nos parece muy sugerente respecto de este tema el análisis que realiza Juan Carlos Villavicencio sobre la figura de la casa en el poema “La desaparición de una familia”: en tanto imagen de la nación insiliar, “la casa, acaso último bastión de la espacialidad comunitaria, ya no es capaz de proteger a la familia: las *señales de ruta* son necesarias al interior de una casa trocada, que desrealiza, que incluso imposibilita (como queda tácito en la última estrofa) la existencia de ruta o señal alguna... El problema de “La desaparición de una familia” está trazado a partir de la oposición entre *ser* y *no ser*, vida y muerte. La casa es propuesta como punto límite de ese trocar, hundiéndose en su íntima significación... Definitivamente, el *ser* de cada uno de los entes se pierde en ella en el *no ser*, en la *inexistencia*, al *no estar más*: ellos *dejan de ser*.” (101-102). Cfr. Villavicencio, Juan Carlos. “La casa o el laberinto de (Juan de Dios). Hacia una interpretación de “Epígrafe para un libro condenado: la política”, de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez”. *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 79-105. Impreso.

También Elvira Hernández realiza una relevante propuesta de la figura de la casa, consignada desde la portada del libro, como una clave de lectura que cruza *La nueva novela*. Cfr. Hernández, Elvira. “Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)” *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 34-38. Impreso.



La expresión «insilio», propuesta por Naín Nómez, se opone al término exilio, y se vincula al colectivo de creadores que convergen en su situación geográfico-política, esto es, que se encuentran en Chile durante la dictadura cívico-militar, pero, además, comparten una serie de características propias como la autocensura, el compromiso con la protesta y la búsqueda de nuevos medios de expresión que den cuenta de una realidad fragmentada (107-109). En este contexto, habría poetas del insilio abiertamente comprometidos contra el régimen, quienes radicalizan su postura política, mientras que otros “utilizan un lenguaje más indirecto, distanciado, ambiguo, o que buscan privilegiar la comunicación con un lector activo antes que la forma tautológica del mensaje político directo” (110). En esta segunda estrategia Martínez encuentra su refugio contra la debacle y, en concreto, en la figura del lector como articulador textual. Desde 1970, es un asiduo asistente a la biblioteca del Instituto Chileno-Francés, espacio en el que indaga en autores que, como ha hecho notar José de Nordenflycht, son en su mayoría traductores que elaboran manuales, diccionarios y tratados: Aldo Pellegrini, Henry Van de Velde, Eduardo Cirlot, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, entre otros. Al respecto, Gavilán propone que en

*La nueva novela* vemos un procedimiento, un modo de hacer muy singular que no deviene en método, pero sí en estrategia que incomoda todo posible significado: la biblioteca desplegada como museo y cita... utilizada como soporte. La biblioteca como el lugar de todos y de nadie, trampolín de la más alta tensión para (a)saltar a ese *topos* tan característico del arte moderno: la muerte del autor -en el caso de Martínez, su tachadura- por efecto del montaje, el *collage* y la cita.

Esto permite comprender de algún modo *La nueva novela* como un genial palimpsesto que va, en un juego alterno de mostrar y ocultar, develando sus fuentes y haciéndonos problematizar tanto el trabajo con la objetualidad como con la narratividad del fraseo verbal que se ve subvertido por sus propias prácticas de uso. Esas prácticas implican, qué



duda cabe, la desestabilización del yo, su puesta en perspectiva, su coqueteo con su posible anulación (28).

En esta línea, *La nueva novela* funciona como un texto que, desde la rearticulación del fragmento, da cuenta de la condición desestructurada, derruida del relato nacional, del trauma de esa ruina y la imposibilidad de una reconstrucción transparente, en tanto la palabra misma aparece como pura superficie, como significante vaciado y, con ello, el sujeto mismo que la enuncia.

Si bien la crítica se ha centrado en particular en estos dos momentos del desarrollo de la obra, es decir, desde la configuración de sus influencias hasta su cristalización de la obra en la autopublicación de Martínez, cabría considerar una tercera etapa: aquella que va desde 1977 hasta, al menos, 1992, año de la realización de la puesta en voz que nos convoca. Esta etapa, muy amplia y que requiere de una futura investigación que recupere a cabalidad los aspectos que la componen, involucra la recepción y circulación de *La nueva novela*<sup>35</sup>, las condiciones de reedición facsimilar de la misma en 1985, así como las modificaciones que la obra sufrió en dicho lapso, cuestión que resalta, por su particular evidencia, en “La lógica del verdugo”. De los aspectos que conforman esta tercera etapa, nos centraremos en las variaciones que, a partir de la publicación, permite observar la puesta en voz del poema antes

---

<sup>35</sup> Dado que no es el objetivo de nuestra investigación el dar cuenta del entramado contextual, artístico y crítico que ha producido esta obra durante el mencionado período —han fluido, literalmente, ríos de tinta hermenéutica—, recomendamos el excelente artículo de Eduardo Llanos Melussa titulado “Juan Luis Martínez o lecciones de un maestro involuntario”, en el que el lector podrá encontrar desde referencias a las primeras reacciones críticas suscitadas por *La nueva novela* (Ignacio Valente, Braulio Arenas y Martín Cerda) hasta las más actuales que involucran *Poemas del otro* (Scott Weintraub). Cfr. Llanos Melussa, Eduardo. “Juan Luis Martínez o lecciones de un maestro involuntario”. *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 107-119. Impreso.



mencionado. Creemos que la consideración de este tercer período resulta fundamental para nuestro análisis y debe situarse en el momento histórico que le corresponde: ya no en el período dictatorial, sino en la postdictadura, cuestión que estaría a la base de estas transformaciones.

El concepto de «postdictadura» posee una condición, al menos, de naturaleza doble. En términos históricos, remite a una etapa en la vida social, política y cultural chilena que surge de manera posterior a la dictadura cívico-militar: se trata del triunfo del «No» en el plebiscito de 1988 y las subsecuentes elecciones de 1989, en las que la victoria de la Concertación de Partidos por la Democracia pone fin a 17 años de autoritarismo y permite la rearticulación del proceso democrático hasta la actualidad. En términos sociales, la postdictadura alude a las consecuencias del régimen autoritario y a la continuidad de un conjunto de efectos que se expresan como traumas, conflictos no resueltos y políticas económicas que anclan a ese pasado la vida sociocultural del país. De esta suerte, el contexto nacional adquiere una cohesión marcada por una dictadura que, pese a la «superación histórica», todavía está presente como eje estructurante de la realidad nacional.

A pesar de lo anterior, durante el primer gobierno de la Concertación, esto es, durante la presidencia de Patricio Aylwin Azócar entre los años 1990 y 1994 —aunque este concepto llegó a ser utilizado incluso durante el segundo gobierno de Sebastián Piñera<sup>36</sup>—, el término imperante fue el de «transición»: término bisagra con el que se intentaba, por una parte,

---

<sup>36</sup> Cfr. Romero, María Cristina. “Piñera propone «una segunda transición» para que Chile sea un país desarrollado en 2025”. *emol.com*. 18 de octubre de 2018. [www.emol.com/noticias/Nacional/2017/10/18/879721/Pinera-propone-una-segunda-transicion-economia-y-que-Chile-sera-un-pais-desarrollado-hacia-2025.html](http://www.emol.com/noticias/Nacional/2017/10/18/879721/Pinera-propone-una-segunda-transicion-economia-y-que-Chile-sera-un-pais-desarrollado-hacia-2025.html).



mantener a raya el magullado orgullo militar y, por otra, justificar movimientos políticos poco audaces en el entendido de «un diálogo tenso» con las fuerzas salientes. La investigadora Luna Follegati puntualiza respecto a este período que “la transición no emerge como *lo nuevo* –como, por ejemplo, se signa una revolución–, antes bien, se estructura en base a los aprendizajes que nacen desde la dictadura. Es un orden alternativo a la dictadura, más no a una forma distinta de comprender las relaciones de clases, la política y sistema económico” (227), a lo cual agrega: “quizás, sin saberlo, el término *postdictadura* quiso hacer explícito lo que la transición parecía ocultar: el vínculo intrínseco de la democracia en términos de gobernabilidad e institucionalidad con la dictadura” (229).

Aunque el velo censorador de la dictadura se ha descorrido, impera en el discurso público cierta «moderación» que funciona como una estela de las prácticas autoritarias. En entrevista con Sergio Bitar y Abraham Lowenthal, el expresidente Aylwin señala:

Si uno quería que los militares se abrieran a una salida, tenía que ser franco, pero al mismo tiempo prudente; entonces la frase que usé de buscar la «justicia en la medida de lo posible» – por la que he sido muy criticado- correspondía a un mínimo de prudencia, porque si la justicia iba a ser pura y simplemente total, significaba procesar a Pinochet y a toda su gente, iba a haber una guerra civil. «En la medida de lo posible» fue un camino viable, porque hubo procesos, pero no un descabezamiento, ni una acción agresiva contra los que seguían teniendo el poder de las armas. (67)

Más allá de las necesidades contextuales, el poder en ejercicio construye no solo una práctica, sino una retórica de la «reconciliación» que involucra, en efecto, una terminología que busca amainar los efectos sociales del régimen: poco se habla de «dictadura» sino más bien de «gobierno militar», en lugar de justicia y reparación se utilizan los términos «verdad y reconciliación» —este es el nombre de la comisión que prepara el Informe Rettig de 1991—



, recuperando una suerte de ética cristiana como relato común al sustrato cultural chileno. En su artículo “La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural”, Grínor Rojo hace notar cómo el régimen militar no solo buscaba el derrocamiento del presidente Salvador Allende y el proyecto de la Unidad Popular, sino que su “horizonte era más ambicioso y consistía nada menos que en un programa de retorno, en todas las esferas de la vida pública... a un cierto *statu quo ante* que puede que nunca haya existido en realidad, pero que para la oligarquía chilena era su cielo añorado y que ella situaba en la primera mitad del siglo XIX” (256), figuración sostenida por las propuestas de historiadores como Pedro Morandé y Carlos Cousiño, quienes veían una conexión entre la «identidad» latinoamericana y chilena y su origen colonial: “América Latina fue desde el comienzo moderna, sólo que su modernidad no fue ilustrada sino barroca, o sea, no de inspiración secular-iluminista sino religiosa y ritual” (Morandé en Rojo 256).

De esta suerte, al menos durante los primeros años de la postdictadura, el lenguaje aparece como un campo minado a nivel semántico: quienes poseen el dolor, la necesidad de justicia y la verdad de los hechos de su parte pueden alzar la voz, pero solo a través de una palabra consensuada que remita ideológicamente a los patrones lingüísticos de la dictadura, al paraíso perdido de una reconciliación que no necesita de culpables, pues el perdón surge como una virtud del oprimido. La palabra se torna, en este momento, el eco de un opresor que ha limitado implícitamente el rango de expresividad del sobreviviente. En este contexto verbal, en donde la palabra puede volver a ser dicha, pero siempre en los cauces prefijados por el indirecto beneplácito dictatorial, la búsqueda de otras maneras de decir, formas de



reescribir lo propuesto en dictadura, pero también reconfigurar lo escrito en la voz, se vuelve casi un mandato para los y las poetas que debieron cruzar este umbral histórico. El catálogo de reescrituras, reediciones y ampliaciones de poemarios producidos en dictadura que ven la luz de la publicación una vez retornada la democracia es profuso y excede tanto el panorama literario nacional como los marcos de esta investigación. En este concierto de variaciones sobre la letra, Juan Luis Martínez no es una excepción.

*b. La lógica del verdugo*

*b.1. De “El gato de Cheshire” a “La lógica del verdugo”*

Para ingresar en *La nueva novela*, primero ha de comprenderse que la obra completa funciona como un palimpsesto de naturaleza externa e interna. En su exterioridad, constituye “una especie de hipermetatextualidad transdisciplinaria basada en la utilización extrema... de hipotextos pertenecientes a disciplinas dispares que se van entrecruzando dentro de la obra hasta convertirla en un mosaico en que se ven representadas múltiples experiencias escriturales sin que ninguna de ellas pueda ser tomada como núcleo explícito” (Suárez 17). Esta condición de texto abierto a la multiplicidad, de obra impulsada hacia la divergencia, ha hecho notar a distintos investigadores una relación con otro tipo de géneros y mecanismos que no resultan los más habituales en el contexto poético: Christian Anwandter, por ejemplo, vincula esta obra con la enciclopedia, aunque se trataría más bien de un compendio fallido o, mejor, en el que la cultura y su discurso trastabillan (53-55); Juan Herrera, por su parte, destaca el vínculo de esta obra con la noción de hipertexto, habiéndose adelantado Martínez



a un fenómeno propio del mundo informático y, con ello, abriendo el camino hacia nuevas poéticas (17-18). De este modo, *La nueva novela* no solo «acumula» sus referencias o se sirve de ellas a fin de remitir a cierto contenido interno, como lo haría en general la tradición literaria occidental en un afán «bibliotecológico» (Foucault 71-72), sino que las sobrescribe, modificándolas. Es, por cierto, un eco del proceso de lectura de Martínez, quien se definía como “un lector y un autor fragmentario” (Guattari en Martínez 85).

Respecto al palimpsesto interno, en diversos textos el poemario remite a sí mismo por medio de un conjunto de notas, referencias y autoalusiones en las que, por una parte, el lector transita por un conjunto fragmentario de textualidades y materialidades sin una determinada jerarquía —está el poema, pero también la nota al pie, el *collage*, los ganchos de pesca, la bandera chilena, entre otros— que van sobrescribiéndose unos a otros principalmente de manera complementaria, a veces en una dimensión dialéctica y, en ocasiones, en una relación que solo podríamos denominar como *de superposición*, pensado en el colapso de la función de onda<sup>37</sup>, en tanto el lector determina la forma de la relación (por ejemplo en las tachaduras, en las numeraciones o en los cambios tipográficos). Por otra parte, el palimpsesto interno expone la materialidad del proceso de escritura: en una especie de desmitificación del poema, Martínez nos permite observar en primera fila la mecánica escritural, la deriva propia de la creación, pero sin apuntar a un texto definitivo; más bien se trata de enmarcar las huellas de un proceso que remite a sí mismo, pues todo texto es, a su modo, definitivo e inacabado.

---

<sup>37</sup> Para profundizar en la relación de la obra de Martínez y la física cuántica, recomendamos: Pizarro, Carolina. “Martínez cuántico: aproximación desde el principio de incertidumbre a su proyecto poético”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 169-189. Impreso.



Por esta razón, resulta arriesgado aislar un texto para su análisis sin remitir a su contexto de inscripción. Nos remitiremos, con brevedad, a dichas relaciones en el texto escrito, es decir, en “El gato de Cheshire”, apuntando en particular a su hipotexto. Con todo, el análisis se centrará en la versión sonora “La lógica del verdugo” en tanto vocalización individual, ya que, por un lado, es la condición propia del objeto de análisis en cuanto aparece de forma asilada en la selección que realizó Martínez y, por otro, esta particularidad es uno de los elementos en los que indagaremos en tanto distancia con la versión escrita.

El hipotexto fundamental que surge en este poema es *Alicia en el país de las maravillas*, narración, por decirlo así, fundacional para Martínez y transversal en *La nueva novela*. En la obra de Lewis Carroll, el gato de Cheshire es un personaje que posee la capacidad de aparecer y desaparecer a voluntad ya sea la totalidad o algunas partes de su cuerpo —su sonrisa flotante, desapegada del resto de su cuerpo, es un rasgo único del personaje—, además de reflejar esta condición *contraintuitiva* de la realidad al revelarle paradojas filosóficas a una inquisitiva Alicia. La relación de *La nueva novela* se remite concretamente al octavo capítulo de la mencionada narración. La Reina hace comparecer al gato de Cheshire para decapitarle, por lo que este hace aparecer solo su cabeza ante el Rey, la Reina y el verdugo —luego se les suma Alicia— quienes, al ver su cabeza flotante, comienzan un debate en torno a la decapitación del animal, disputa que el poema de Martínez recupera:

El verdugo alegaba que no se podía cortar una cabeza, a menos que hubiese un cuerpo del cual separarla; que él no había tenido que hacer nunca una cosa así, y que no iba a empezar a estas alturas de su vida.



El criterio del Rey era que todo lo que tenía cabeza podía ser decapitado, y que lo demás eran tonterías.

El criterio de la Reina era que si no se hacía algo y pronto, mandaría ejecutar a todos los presentes (esta última observación hizo que los allí reunidos se mostrasen graves y desosegados). (Carroll 111)

En la dimensión escrita del poema, Martínez toma la discusión del hipotexto de modo dialéctico: el centro de referencia textual es el gato y, frente a él, propone en la postura del verdugo y del Rey en formato de enunciación silogística en los puntos “1)” y “2)”, siendo ambas perspectivas discordantes. Zenaida Suárez propone al respecto que “se dan inferencias lógicas válidas pero no compatibles, por lo tanto en la falta de cuerpo de la primera y la presencia de cabeza de la segunda proposición se anula el gesto de la decapitación” (195).

Junto con lo anterior, la postura de la Reina, esto es, la dimensión fáctica del poder, no aparece enunciada como posibilidad lógica, lo que implica, por cierto, la consideración del uso de la fuerza como un elemento ajeno al ejercicio intelectual —como muchas otras, una crítica al régimen dictatorial— y demuestra, además, la dimensión macabra del pensamiento: por mucho que se discuta la decapitación, alguien debe ejercerla.

La posición de Alicia, en este caso, es ocupada por el lector en tanto es él quien debe resolver el problema dialéctico, pero no mediante la fuerza como lo ha propuesto la Reina, sino mediante un pretendido proceso lógico, pretendido porque el mismo autor lo resuelve en los puntos del “1.” al “6.” —en este sentido, será el autor quien termina «usurpando» ese lugar, lo que se evidencia en el vínculo intratextual: NOTA 2. EL GATO DE CHESHIRE



[<sup>38</sup>—]. En estas «soluciones» encontramos un tachado parcial en el enunciado “3.”, el cual es total en los enunciados “4.” y “5.”, de modo que solo las afirmaciones “1.”, “2.” y “6.” aparecen como respuestas plausibles, lo que llevará a una conclusión que se agrega hacia el final del poema, en mayúsculas. En esta conclusión, existe un diálogo con el epígrafe de T.S. Eliot, el cual remite a la dificultad de «nombrar a los gatos», en tanto la solución al problema no es de naturaleza metafísica —la definición del gato en tanto ente: “~~EL GATO ES LA CABEZA/EL GATO ES EL CUERPO~~, posibles soluciones tachadas en el poema”—, sino lingüística: el problema está entre el gato y su nombre, como el cuello está entre la cabeza y el cuerpo, punto sobre el cual se ejerce la decapitación, es decir, donde se «zanja» el asunto.

---

<sup>38</sup> Para un análisis descriptivo de los vínculos entre los diversos textos que componen una red de relaciones con “El gato de Cheshire” en *La nueva novela*, recomendamos consultar: Suárez, Zenaida. “5.2.3. El gato de Cheshire”. *La Nueva Novela: un texto polimórfico*. 2015. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, tesis doctoral. Pp.192-202 . <http://hdl.handle.net/10553/17045>. Accedido el 12 de septiembre de 2021.



78

EL GATO DE CHESHIRE

"El Nombrar a los Gatos es un asunto difícil".  
T. S. Eliot

Suponga que usted es Alicia y pasa una temporada en el País de las Maravillas. Allí encuentra un gato sin cuerpo cuya cabeza flota en el vacío. Este gato aparece y desaparece a voluntad. Este gato descorporizado ostenta una permanente y misteriosa sonrisa. Usted se lo presenta al Rey, pero el Rey no gusta del aspecto de este extraño amigo suyo y decide eliminarlo: El verdugo opina que no se puede cortar una cabeza a menos que exista un cuerpo del cual cortarla. El Rey dice que cualquier cosa que tenga una cabeza puede ser decapitada. ~~BUSQUE UNA SOLUCION.~~

- 1) Decapitar es separar la cabeza del cuerpo.  
Como el gato no tiene cuerpo,  
no lo puedo decapitar.
- 2) Decapitar es cortar la cabeza.  
Como el gato tiene cabeza,  
entonces usted puede decapitarlo.
1. La naturaleza de este gato- CABEZA impide que su parte anterior-superior - CABEZA, sea separada de su no-cuerpo.
2. El cuerpo del gato:  
"Es, pues, más bien una infinidad infinita de no ser". Q...
3. ~~EL GATO ES LA CABEZA.~~  
~~EL CUERPO ES EL CUERPO.~~  
O a la inversa  
el gato no es la cabeza  
ni el cuerpo es el cuerpo  
~~O A LA INVERSA.~~  
~~el cuerpo es el cuerpo.~~  
~~la cabeza no es el cuerpo.~~  
o a la inversa . . .
4. ~~El cuerpo del gato está sumergido hasta el cuello.~~  
~~en la "infinidad del no ser".~~
5. ~~La CABEZA-GATO es VISIBLE.~~  
~~EL NO-CUERPO-NO-GATO no es visible.~~
6. Que el cuerpo no sea visible,  
no significa que el gato no tenga cuerpo.  
Que la cabeza no sea invisible,  
no significa que el gato tenga cuerpo.

EL CUELLO DEL GATO ES UN PUNTO INDEFINIDO Y VACILANTE  
ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.

Página 78 de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez.

Antes de proseguir con el análisis de la versión vocal de este poema, resulta fundamental considerar tres aspectos: el primero metodológico, el segundo de orden material, mientras que el tercero es una señal a lo que pudiera resultar evidente. En primer lugar, tal como se ha planteado en el primer capítulo de estas tesis, para el análisis del fenómeno vocal no es posible separar la voz del sujeto que la produce, ni mucho menos de las condiciones de



su enunciación. Hacerlo implicaría negar la propia condición de la voz en tanto objeto, esperando de ella un comportamiento similar al de los objetos visuales. La voz, sostiene Jean-Luc Nancy, por su condición sonora, posee una cualidad *metexética*, es decir, del orden del contagio y la remisión: propone al sujeto como una resonancia del medio sonoro, que, a su vez, hace resonar ese medio a través de su voz, lo que se constituye como opuesto al orden *mimético* que promueve la diferenciación (25-27). En este entendido, en un estricto sentido físico, Martínez no puede desapegarse de su voz, aunque, por diversos desplazamientos sobre el significante, se resista a ello.

En segundo lugar, respecto al elemento material que hemos mencionado, debemos remitirnos a la exhibición “Sogol, el guardián del libro”, realizada en Santiago de Chile entre mayo y junio de 2019, en la galería D21. En dicha muestra, se expusieron diversos materiales del archivo de Juan Luis Martínez, entre los que se encontraba la portada del libro “El gato de Cheshire y la lógica del verdugo” (1972), que, como indica el investigador Leonello Bazzurro, “es un proyecto inconcluso e incierto entre Juan Luis Martínez y Hugo Rivera-Scott (como diagramador e ilustrador) que, como la ficha [de la exposición] indica, «jamás llegó a editarse y se desconoce su paradero»” (37). Este hecho deja en claro la presencia de un trabajo más amplio respecto del hipotexto carrolliano, pero, sobre todo, la presencia de un título compuesto por ambos enunciados, título doble en el que el nexos copulativo, lejos de marcar una oposición antagónica entre “El gato de Cheshire” y “La lógica del verdugo”, propone una continuidad que complementa estas dos propuestas. Lamentablemente, no contamos con la obra para profundizar en estas disquisiciones, sin embargo, aquello pone en



evidencia que el «segundo título» por el que Martínez opta en la vocalización del poema ya se encontraba presente en el proyecto martineano.



Imagen 1: Portada de “el gato de cheshire y la lógica del verdugo” (Martínez y Rivera-Scott, 1972), en Bazzurro 38.

El tercer aspecto implica, como sugiere la «navaja de Ockham», exponer la solución más sencilla al problema. Las transformaciones en el texto podrían deberse a una cuestión de claridad para los asistentes a la lectura poética: de todos los poemas que constituyen la selección que realiza el autor para su puesta en voz, casi el único que tiene un vínculo



hipotextual explícito es el “El gato de Cheshire”<sup>39</sup>. Eliminar las relaciones que pudieran volver engorroso el texto, ayuda a su comprensibilidad al nivel de la escucha y aporta fluidez a la lectura. Sin embargo, esta explicación bastante plausible a nivel pragmático, no aclararía, por ejemplo, la ausencia del epígrafe de T.S. Eliot, sobre todo cuando en otros poemas de la selección estos paratextos sí son leídos<sup>40</sup>. Hay, entonces, una movilización de los referentes que no responde ya a la misma lógica del poema en su dimensión escrita.

### *b.2. La capucha del verdugo*

En la puesta en voz quince años posterior al texto publicado, el cambio más inmediatamente perceptible es aquel que se suscita en el título del poema y en la eliminación tanto del epígrafe como de la estrofa introductoria que solicita una solución al lector. De este modo, tras el «nuevo» título “La lógica del verdugo”, se pasa de inmediato al primer verso del poema:

---

<sup>39</sup> El otro texto que presenta un hipotexto —bastante más oscuro, por cierto— es el poema “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la “confabulación fonética” o “lenguaje de los pájaros” en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros”, junto a “NOTA 5. Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”. En este caso se trata de la obra persa del siglo XII “El Lenguaje de los pájaros” o “La conferencia de los pájaros” (“Mantiq al-Tayr”), del poeta místico Farid al Din Attar. Para profundizar en el análisis de este poema, recomendamos Cussen, Felipe. “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros.” *Acta literaria* 39 (2009): 91-103., quien indaga los vínculos que establece Martínez con otros creadores y el ideal de transparencia autoral relacionado al lenguaje de los pájaros.

<sup>40</sup> Es la situación de “El zoológico imaginario” y “La poesía china”, en cuyo caso el «epígrafe» funcionan como un elemento central del poema.

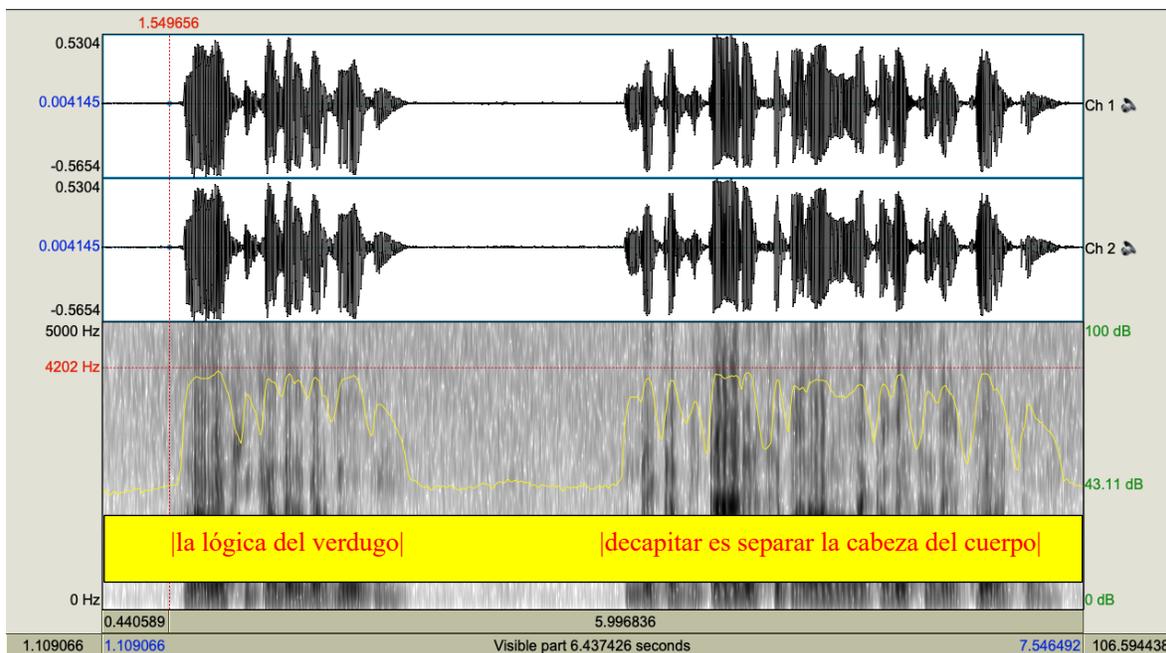


Imagen 2: espectrograma que indica el título y el primer verso de la lectura “La lógica del verdugo” de Juan Luis Martínez.

Esta transformación implica una reinscripción del texto a nivel sonoro: la marca explícita del hipotexto ha desaparecido, abriéndose el poema hacia la aparición del verdugo como eje principal de la lectura en cuanto se da paso a la afirmación de este último como verso inicial. Este «verdugo» descontextualizado podría no ser ya el personaje literario de Carroll, sino la figuración que del mismo ha quedado consignada en el imaginario colectivo desde el término del Antiguo Régimen (siglo XVIII) hasta nuestros días, sujeto que pasó de ser “un personaje por lo común anónimo y ocasionalmente admirado por sus conciudadanos a transformarse en el gran protagonista en el teatro nefando del cadalso: un tipo odiado, envilecido, mal pagado por el Estado y repugnado por una sociedad” (Pérez Fernández 59).



En el desarrollo del “espectáculo moral” que implicaban los ajusticiamientos por medio de la pena capital (Pérez Fernández 67), el verdugo, como protagonista del mismo, debía proteger su identidad a fin de cumplir el rol que le fue asignado. Leticia Loscos señala que las vestimentas entregadas a los ejecutores, pese a su diversidad, buscaban, por una parte, el ocultamiento de la identidad individual del sujeto y, por otra, hacerlo reconocible respecto de su rol (23-24): se trata de formas de anulación del yo bajo un «manto» profesional.

En este sentido, lo que el verdugo no puede exponer es su cabeza, seña de su propia identidad, y de allí su lógica, pues lo que sí posee es un cuerpo a través del cual se lleva a cabo el mandato de un poder superior, normalmente político o eclesiástico, tornándose una mano ejecutora: “Como el gato no tiene cuerpo/no lo puedo decapitar”, es decir, sin cuerpo no hay ejercicio de la decapitación. El verdugo se define por su corporalidad, entendida esta última como una metonimia de su trabajo, mientras que su cabeza es el espacio tarjado y, por consiguiente, el lugar de una identidad incompatible con su labor. Existe aquí un sugerente vínculo con la imagen autoral de Martínez en tanto forma de desaparición: “mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimia, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos” (Guattari en Martínez 82).

Así, esta transformación pudiera vincularse a una manera de transparentar la perspectiva poética y autoral de Martínez, en tanto la práctica del verdugo —ejecutor de textos y autores que descabeza para componer *La nueva novela*— coincide con la función que el sujeto empírico busca darse como autor: sujeto tachado, no reconocible en su escritura.



De este modo, al asumir la posición del verdugo en la versión vocal de este poema —y abandonar el lugar de Alicia que ocupaba al nivel de la letra—, Martínez hace ingresar un «antídoto» contra su propia voz, bifurcándose. Tomar la lógica del verdugo implica insertar en la versión vocalizada de su poema un distanciamiento en el que, pese a colarse él mismo como sujeto en el texto a través de su voz, señala que quien escribe lo hace desde «la lógica del verdugo», esto es, lee con la capucha puesta. En otras palabras, frente al innegable hecho de su aparición empírica a nivel vocal, esto es, en la introducción de aspectos consuetudinarios a la voz como, por ejemplo, el temple sonoro de un hombre maduro, Martínez deja de lado el rol asignado al lector —es él quien ejecuta esta acción en términos estrictos, materiales— para remitirnos, en tanto oyentes, a ~~Juan Luis Martínez~~ y su poética de la desaparición del autor como individuo biográfico: “El sujeto o hablante que aparece en mi libro es una voz desarraigada del yo, no es la voz de Juan Luis Martínez” (Brodsky en Martínez 78) . De este modo, en la misma voz hay dos Martínez: el que enuncia, sujeto biográfico, y el que es remitido como autor de la dimensión escrita, autoría entre paréntesis o sujeto tachado, movilizado hacia el significante «verdugo».

### *b.3. Agujerear lo real*

Lo anterior se relaciona con la condición de significante con la que Martínez desarrolló su proyecto de escritura, pero también con la dimensión de la voz. Esta última es un significante del sujeto que la emite, a la vez que de su discurso: la pretendida semántica de la palabra —que no es más que otro conjunto de significantes— no puede existir sin los



ecos de su sonorización imaginaria o actual —como hemos visto párrafos atrás con Ong—, así como podemos leer una huella residual del sujeto en la voz enunciada (LaBelle 1), fantasma que tampoco coincide necesariamente con un sujeto fenoménico; a su vez, Martínez remite el significante (autor) a su propia escritura, en este caso, al significante «verdugo».

En este juego de reinscripciones, notamos una condición política en la versión sonora que nos convoca: la literatura, sus referencias, las constantes remisiones a sí misma, el (autor) incluido, pertenecen a un universo «ficcional» o, si deseamos ser más precisos, de aquello que puede nombrarse en la cadena de vinculaciones del significante, sin embargo, lo que está tras la cortina del texto no puede ser convocado por medio de la palabra. El sujeto biográfico queda lejos, diríamos, él y su «realidad» siguen tras la cortina acusmática, pero no por ocultamiento, sino porque el código no puede dar cuenta de ello. Así, la perspectiva martineana dialoga con la postura de Jacques Lacan respecto a que el sistema de representación (el orden simbólico) ha perdido su fundamento (el mentado *objeto (a)*), es decir, funciona con una falta estructural en sí mismo, ausencia que reaparece en la angustia, el síntoma y lo siniestro<sup>41</sup>.

Lo siniestro lacaniano, según apuntan Salmerón Sánchez, Serrano Barquín, Rocha Reza y Villegas López, debe entenderse como

aquello que nos abre para no entrar las puertas de lo real, produciendo un cortocircuito en lo simbólico, un corte en el lenguaje por el que penetra lo innombrable. Lo siniestro, en resumen, nos confronta con lo real.

---

<sup>41</sup> Cfr. Lacan, Jacques. “Libro 7. La ética del psicoanálisis”. *Seminario 1959-1960*. Trad. de Diana S. Rabinovich. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso. y Lacan, Jacques. “Libro 10. La angustia”. *Seminario 1962-1963*. Trad. de Enric Berenguer. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso



Lo siniestro lacaniano no intenta satisfacer la pulsión y recubrir lo real para tapar una falta, como sostiene la concepción fantasmática freudiana, sino que se ha de comprender como un intento deliberado de agujerear lo Real. Es la evidencia de “la falta de la falta”, de ahí la angustia que produce su contemplación. (36).

En la elección de esta, a todas luces, siniestra figura del verdugo como lugar de la enunciación vocal del poema, y tras remover las marcas explícitas del hipotexto, el poema parecería *intencionar* una interpretación distanciada del entramado de referencias literarias, relacionándose con aspectos contextuales del lenguaje. Tras el retorno de su visita a París, en entrevista con María Ester Roblero, Martínez afirma de forma explícita: “soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados solo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido” (Roblero en Martínez 67).

Consideramos que este giro apunta hacia el contexto postdictatorial como lo real angustiante que habita el poema. Si durante la dictadura debía evitarse la mordaza por medio de diversos procedimientos textuales —y, con ello, también esquivar el significado como marca ideológica<sup>42</sup>—, la angustia frente a lo siniestro invoca la necesidad de rearticular ese discurso pues ha sufrido un «cortocircuito» luego del retorno a la democracia: la mordaza dictatorial sigue allí, aunque no explícita, en un lenguaje todavía administrado por la voluntad

---

<sup>42</sup> Para Martínez, la manipulación del significante en lugar del significado involucra una postura ética: “La separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte. Un artista puede sembrar un escenario con pollitos de un día, y saltar sobre ellos produciendo un acto sanguinolento. Si no consideramos la ética, queda nada más el espectáculo. Desgraciadamente, desde cierto punto de vista, yo soy un poeta manipulador de significantes. Aunque no sé si es peor manipular significados poniéndose al servicio de ideologías” (Roblero en Martínez 68). Cfr. Martínez, Juan Luis. “Me complace irradiar una identidad velada”. Entrevista de María Ester Roblero. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 63-70. Impreso.



militar. Al mover el texto hacia la dimensión del verdugo, ya desde su inicio, Martínez hace aparecer la falta, remarca el vacío real en el poema, pero también, y por extensión, las «erratas» del lenguaje social que lo circunda: donde debe decir «justicia», la postdictadura inscribe «reconciliación»<sup>43</sup>.

En la misma entrevista referida con anterioridad, el poeta afirma que su oficio le “permite la aventura en el plano verbal, la transgresión de los códigos en ese plano” (Op. cit.), labor que involucra, como hemos señalado, la rearticulación de su propio texto. En este sentido, la versión del verdugo es notoriamente más breve y directa que el original escrito. Al cambiar el título y eliminar el párrafo introductorio, la versión sonora también se distancia de los vínculos intratextuales que el poema posee al nivel de la letra. La serie del gato de Cheshire está compuesta por tres poemas. Siguiendo la numeración de las páginas, encontramos: “El gato de Cheshire” (78), “NOTA 2. El gato de Cheshire I” (122) y “NOTA 3. El gato de Cheshire II” (123). En ambas «notas» es posible observar un vínculo textual con la imagen del gato, en particular con su capacidad de aparecer y desaparecer, además de su característica sonrisa. Al eliminar la mención en el título al gato de Cheshire y excluir de la versión vocal el párrafo introductorio —lugar del texto en el que se hace referencia a estas consideraciones—, el poema, fiel a su versión sonora, queda también «flotando» en el aire, soportado por la voz tras soltar las cuerdas que lo mantenían anclado al suelo textual y referencial. Sin la contextualización, el texto se transforma en una discusión aporética sobre

---

<sup>43</sup> “Yo he ido cumpliendo una función de instrumento del lenguaje”, le confesaba Martínez a Félix Guattari, en un diálogo sostenido en su casa de Villa Alemana en 1991. Cfr. Martínez, Juan Luis. “Conversación con Félix Guattari”. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. P. 81. Impreso.



la condición de un felino indeterminado, radicalizando la crítica sostenida en *La nueva novela* respecto al paradigma lógico occidental. Como ha hecho notar Scott Weintraub al respecto, el ejercicio textual martineano, en diálogo con la patafísica, busca tensionar las nociones demasiado estables con las que los sistemas de pensamiento occidental organizan la realidad: “La evocación del conjunto de textos (preguntas, respuestas, afirmaciones, fabulas y notas sobre la naturaleza ambigua de la realidad)... hace énfasis en el aspecto precario de la realidad humana al par que pone de relieve los peligros de una “lectura” demasiado coherente de lo que se suele considerar la realidad (estable, presente a sí misma, unívoca, etc.)” (“Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: Apuntes patafísicos y carrollianos” 160).

En síntesis, al posicionarse en la lógica del verdugo, Martínez parece cuestionar tanto la posición de su propia mecánica textual como el lugar que la dictadura ocupa en el lenguaje de la democracia: el gesto de la radicalización de los espacios de estabilidad representacional internos y externos no se sostienen en los marcos postdictatoriales. Este «agujerear lo real» implica mover el sistema de representación desde la literatura hacia una lógica de la representación todavía más ausente en sus remisiones significantes, dejando entrever el vacío que sustenta la enunciación poética en un momento en el que las determinaciones carrollianas ya no parecen suscitar el mismo efecto en el paradigma del autor: “yo creo que mi trabajo habría sido más difícil en una democracia que bajo una dictadura. Me es mucho más incitante y estimulante un sistema totalitario que una democracia. Lo que no significa que yo me quede con una dictadura” (Guattari en Martínez 92).



#### b.4. Una voz sin tachaduras

Otro aspecto relevante en la versión vocal en donde se lleva a cabo una tensión con el original escrito, tiene que ver con las tachaduras ejercidas sobre algunos versos. Como vimos, la tachadura aparece como metáfora del sujeto en la voz mediante la manipulación del significante, esto es, posicionarse en el lugar de enunciación del sujeto tachado (el verdugo) para hacerlo coincidir con el (autor) Juan Luis Martínez. Pero, ¿qué ocurre cuando la estrategia textual de la tachadura se encuentra con su dimensión sonora?

Coincidimos con Weintraub respecto a la función que, en “El gato de Cheshire”, ocupan estas marcas: “son «errores posibles» y forman así una suerte de palimpsesto, aunque estas vacilaciones «entre lo visible y lo invisible», entre la presencia y la ausencia, se ubican, según Martínez, «más allá de todo dualismo» y no pueden resolverse según el proceso lógico-silogístico que la forma del texto parece implicar” (159). Ahora bien, si esta estrategia escritural permite una condición doble de presencia-ausencia al nivel escrito-visual, en su traducción hacia la dimensión sonora se presenta una complicación, pues ¿cómo emular esta condición en la voz? Surgen allí un conjunto de posibilidades que, por cierto, han sido profusamente exploradas por la poesía sonora<sup>44</sup>: musitar o entrecortar el enunciado, intervenir con música o algún sonido ambiente, solicitar la participación de otro hablante

---

<sup>44</sup> Para introducirse en la reflexión académica y creativa en torno a la poesía sonora, recomendamos: Cussen, Felipe. “Notas sobre la poesía sonora desde la mística.” *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento* 6.1 (2018): 27-31.; Ferrando, Bartolomé. “Del fragmento, la repetición, el ritmo, la permutación, la aleatoriedad y la indeterminación en la poesía fonética y sonora.” *Itamar, revista de investigación musical* 1 (2008): 239-246 y González Aktories, Susana. “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis.” *Acta poética* 29.2 (2008): 375-392.



para instalar una polifonía que intersecte el eje diacrónico sobre el que se sostiene la comunicabilidad del mensaje sonoro. Para indagar en ello, oigamos cómo la propia voz de Martínez hace aparecer en los dos primeros versos de la tercera «solución» a la discusión del verdugo y del rey:

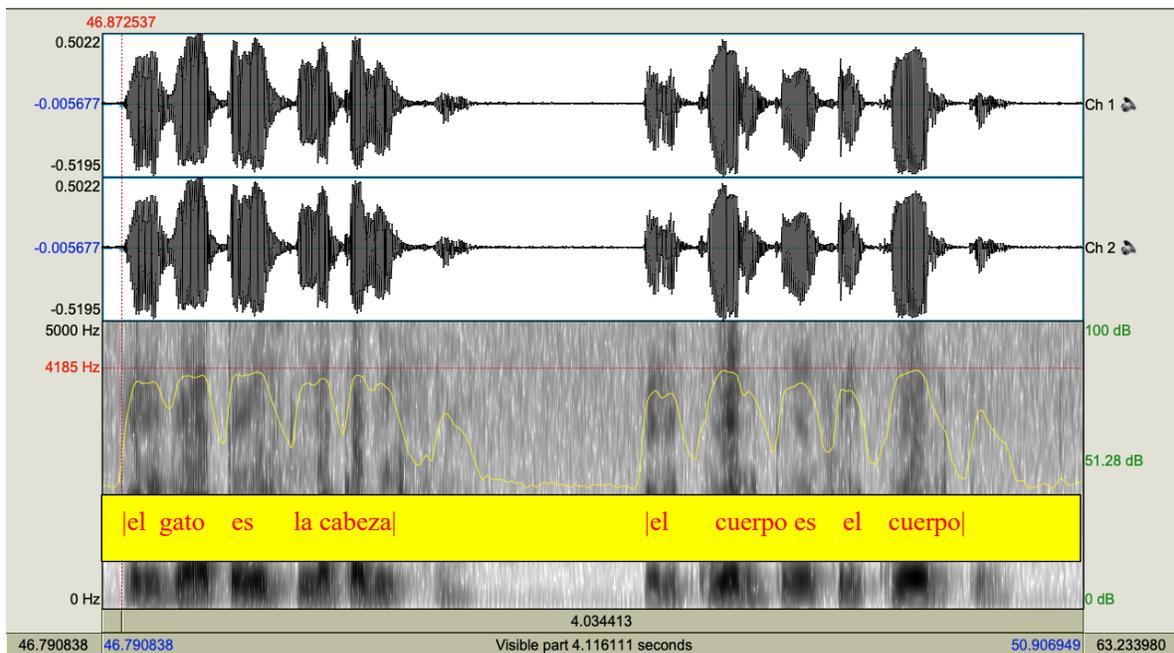


Imagen 3: espectrograma que señala la sonorización de los versos onceavo y doceavo en “La lógica del verdugo” de Juan Luis Martínez, los cuales están tachados en el medio-escritura.

Por cierto, la experimentalidad poética de Martínez, como hemos visto a lo largo de este capítulo, esta íntimamente relacionada con el fenómeno visual, por lo que exigirle estrategias de poeta sonoro parecería cuando no injusto, antojadizo. Podemos notar, entonces, una elección entre la dualidad presencia-ausencia: si en la letra estos versos oscilan entre la visibilidad y la invisibilidad, en la versión sonora se hacen del todo audibles, coincidiendo



con el volumen estándar de la lectura (unos 75 dB). La voz convoca la presencia plena de estos versos, en cierto sentido, fantasmales al nivel de la letra, cuestión que le ocurre a todos los versos tachados en el resto del poema.

Dado que la elección de Martínez es hacer legible lo ilegible, en tanto la voz hace aparecer la errata y, con ello, interviene la condición dual de estos versos, habría que preguntarse si, tras su paso por la voz, estas tachaduras reconfiguran el valor que poseen en el nivel escrito. Habíamos propuesto que la tachadura implicaba tarjar las soluciones «erradas» en la discusión del verdugo y el Rey, pero a ello había que sumar lo propuesto por Oscar Galindo respecto a que, en el contexto del poema, “decapitar, es tachar partes del texto” (37), como si de una operación matemática se tratase. La conclusión, en ambos casos, es muy similar: exponer la arbitrariedad del lenguaje y cuestionar la coherencia de la lógica analítica (Weintraub “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: Apuntes patafísicos y carrollianos” 159), apuntando al carácter inexplicable de la realidad (Galindo 38). Sin embargo, la voz *alisa* estas *rugosidades* lógico-textuales permitiendo su ingreso pleno al discurso. Allí, la posición de Galindo nos permite explorar otra lectura posible. El ejercicio de la decapitación no ocurre al nivel textual, por lo que la tachadura se transfiere, en la voz, a la posición del verdugo. Este, como figura del (autor), ha quedado suspendido pues ya no hay nada que pueda permanecer tarjado —en tanto ejercicio textual— o descabezado —en tanto oficio del verdugo—, quedando su rol supeditado a la pura enunciación de sus elucubraciones.



Desde esta perspectiva, «destachar» implica un gesto de denuncia que refuerza la desconfianza en el lenguaje en general, aunque, principalmente, el rol del poeta en el entramado postdictatorial: haber roto la censura impuesta por el régimen no devolvió el significante verbal a sus remisiones significantes sociales, sino que ocultó las antiguas prácticas bajo nuevos significantes que evocan ideológicamente a los primeros. En una entrevista de 1991, a propósito de la pregunta por el rol del autor en la sociedad, señala Martínez que “desde allí [el lenguaje] puedes cambiar algunas cosas, alterar otras, y, sobre todo, transformar la sociedad en sus bases lingüísticas, porque para mí todos los problemas están en el lenguaje. El poder mismo está sostenido sobre el lenguaje, y ese lenguaje es el que debe ser minado y transformado” (Brodsky en Martínez 76). La dictadura tras la democracia se puede descabezar, no «cortando» la cabeza del tirano, quien ya no dispone del poder autoritario, sino transparentando los significantes que conforman este «nuevo decir» en tanto el gato de Cheshire evoca el régimen saliente: descabezado y con cabeza, sin lenguaje, pero con un cuerpo lingüístico en funcionamiento, ventriloquismo político de unas fuerzas sobre otras.

En este entendido, tachar, en plena dictadura, además de las consabidas implicancias propias de la poética martineana (cuestionar el signo, sus dualismos, la posición del yo autorial, entre otras), es hacer patente que no todo discurso está permitido. Juan Carlos Villavicencio, en su análisis de “La política: epígrafe para un libro condenado”, en concreto su lectura del texto “Memorias de una sombra fugitiva”, advierte, en vínculo con la caverna de Platón, que “en el Chile de la dictadura el *mundo* de las ideas... estaba claramente



imposibilitado de reflejarse en la realidad, por la represión del régimen, por su censura y violencia contra todo aquel que divulgara o no callara su aversión. El mundo de la dictadura como mundo falso, la verdad cercenada, artificio impuesto por unos a otros” (89). Tachar es el acto de decapitación sobre el lenguaje que se ejerce en la dictadura por medio de la censura y la violencia, crítica subrepticia a las políticas de desaparición, tan patentes en *La nueva novela*.

Por su parte, *destachar* es una operación que se realiza sobre las lógicas lingüísticas de un poder que emula el accionar del lenguaje dictatorial en un contexto democrático. Si tachar funcionaba como una crítica al régimen, anular este gesto pudiera implicar la necesidad de transparentar los significantes en curso, revelando la aparición de un tercer término —la retórica de la reconciliación— que busca la eliminación de una dialéctica —evocada aquí por la reyerta entre el verdugo y el Rey—, pero solo para ocultar la pervivencia ideológica de la dictadura.

Como nos recuerda Mladen Dolar, la voz, por su propia condición performativa, convoca lo político en la letra. La viva voz ha tenido una función social muy relevante en tanto es capaz de convertir los textos en actos —por ejemplo, constituyendo el ritual que otorga vida al texto sagrado— (132), pero también como eje constitutivo de la democracia, en tanto “la voz fue el medio de democratización de la justicia, y su soporte fue otro de los elementos de la «ficción política» ... la palabra escrita [en el ámbito jurídico] no tiene poder si no está precedida por la viva voz y basada en ella. La autoridad de la escritura depende de que sea copia fiel de la voz. (133). Este hecho, que cruza también las prácticas académicas



—el estudiante, tras su tesis, debe realizar una defensa “enteramente ritual y vocal” (135)—, hace postular a Dolar que “es la voz la que, ritualmente, asegura la correcta autoridad de la letra” (137). Estas reflexiones nos parecen relevantes en tanto el objeto que nos convoca es el registro de una lectura pensada para un público. Poner los textos al nivel vocal no es la simple «traducción» de una dimensión a otra, sino que involucra un ejercicio político de validación del proyecto escrito y, como hemos visto, de rearticulación de algunas de sus lógicas. De este modo, la voz de Martínez desrealiza estas materialidades lingüísticas frente a su público a fin de hacer patentes las tensiones propias de un lenguaje manipulado: “muchos artistas tenían una perspectiva optimista sobre la democracia, y, a mí parecer, en muchos casos la democracia lo único que constata es la capacidad de cierto grupo para manipular a grandes sectores de la población” (Martínez en Brodsky 78). Así, el autor, que hace su entrada como sujeto empírico por medio de la voz, reaparece en esta articulación de su propio texto, reescribiendo sutilmente a ~~Juan Luis Martínez~~. Este último, a saber, el (autor), como hemos señalado, queda suspendido en el aire pues en la lógica del verdugo ya no hay gato que tachar, lo que permite la emergencia del sujeto vocal-político, quien actualiza o, mejor, reinserta y sustenta el valor de la letra en el contexto de postdictadura.

Emerge, por ello, una poética de la voz que apunta hacia la legibilidad del signo, pero sin renunciar a su condición de significante. En la versión a viva voz de este texto, por medio de la eliminación de las tachaduras, Martínez abre levemente la cortina del poema. Si el proyecto martineano, en tanto imagen, se sustenta por sí mismo en el conjunto de hipotextos,



citas e intertextualidades —permitiendo la desaparición del autor<sup>45</sup>—, *destachar* al nivel de la voz implica que el sujeto fenomenológico, material, ocupa el lugar del soporte para revelar, por instantes, las elecciones de un yo que no corresponde ya al sujeto de la escritura, sujeto tachado del proyecto de Martínez. Con todo, como hemos señalado, no cabría aquí considerar una apertura total a las lógicas de la identificación: que el poeta chileno haga su entrada en estas elecciones, no implica que se mantendrá por mucho sobre las tablas del poema. Como notaremos a continuación, Martínez persiste en el gesto de disolución autoral o, si se prefiere, en la dualidad presencia-ausencia.

### III. *En el aire, tambalean signo y cisne*

“El cisne troquelado” es, junto a “La desaparición de una familia”, uno de los textos más conocidos de *La nueva novela*. Quienes hemos ingresado en la lectura de Martínez en la búsqueda de valores de una escritura poética más coincidente con los patrones habituales del verso y la figura —en una ya lejana primera experiencia lectora—, hemos salido de allí consternados ante una poética de la ausencia, un tanto arrebatados frente al juego de espejismos acuáticos y desapariciones. El remedio instintivo ante este «impacto lector» ha sido recurrir a la analogía como antídoto, o, en los términos de Soledad Fariña, nos volcamos hacia un sentido posible al “analogar troquel con anonimia, analogarlo al blanco, autor como troquel de un cisne blanco, ausencia, pero ausencia delineada con una sonrisa, en el silencio”

---

<sup>45</sup> Al respecto, Marcela Labraña señala: “utiliza continuamente la inter-textualidad occidental para negar la existencia de individualidades en la literatura, la propia y la de todos los escritores, jugando con múltiples referencias que se repiten durante el texto.” Cfr. Labraña, Marcela. “*La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez y la cultura oriental.” *Vértebra* N° 4.; U2 (Septiembre 1999): s/p.



(29). Pero el texto se escapa y, junto con su (autor), se vuelca hacia el signo de interrogación que sugiere el cuello torcido del cisne.



Página 87 de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez.



Entre las lecturas realizadas por investigadores del fenómeno martineano y, en particular, entre las propuestas sobre este poema, encontramos tres coincidencias que articulan su lectura crítica: la utilización de la tercera persona como marca de impersonalidad en el poema, el diálogo intertextual con Mallarmé y la relación entre los homófonos franceses “SIGNE” y “CYGNE” —en español, “signo” y “cisne” respectivamente—. En torno al primer y el segundo punto, David Miralles señala en su relevante tesis doctoral que:

tenemos aquí un texto que al diferir la presencia del hablante privilegia la presencia de su propia textura, textura que comienza por explicitar la dialéctica entre la página y la escritura en una obvia referencia a Mallarmé. La manifestación del carácter significativo de la página, de su materialidad, que posibilita la huella de la escritura; la exhaustiva alusión a ciertas claves: página, blancura... la idea de signo y, en suma, la idea general de Libro, este segmento [se refiere a la primera estrofa del poema] comienza por ser, como decíamos, una alusión constante a la idea de página blanca, vale decir, el signo cuyo carácter significativo fue tomado por Mallarmé, analogando su blancura al silencio. La albura de la página como significativo del silencio en la estructura musical del Libro, mientras que los signos negros (las letras) en la unidad del verso, serían también, por analogía, los significantes de la música poética. El Libro mallarmeano debe ser estructurado considerando la necesaria interacción de estos dos significantes. (76)

Llama la atención esta mención de Miralles hacia el lenguaje musical: si bien se comprende la referencia al proyecto simbolista de pasar del *ut pictura poesis* hacia el *ut musica poesis* como crítica a una concepción mimética del arte y la poesía<sup>46</sup>, no aborda estas nociones musicales en su análisis, aunque remite a ellas como elementos de una poética

---

<sup>46</sup> Para profundizar en esta dimensión recomendamos: Albrecht, Florent. “Ut musica poesis: modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)”. *Revue d’Histoire Littéraire de La France*. Arnaud Bernadet, ed. vol. 114, 1 (2014): 247–249. Web. 15/08/2021.



intertextual en oposición<sup>47</sup>, pese a que “El cisne troquelado” hace bastante notorio estos procedimientos sonoros. Más adelante profundizaremos en ello.

Por su parte, Karolina Urbano remite a este vínculo al proponer que “la metapoética presente en Martínez (y Mallarmé) es otra manera de confluir en lo que ya se había mencionado: el texto que habla de sí mismo, que no es otra cosa que lenguaje, el poema que habla sobre la poesía en sí, es decir, el poema que es idea y no solo dato sensible.” (404). En esta referencia al poema como contenido de sí mismo, el autor, como sujeto creador y artífice del verso, esto es, como «yo lírico» queda en suspensión junto al mundo de los fenómenos que le rodean —excepto, claro, el poema en sí—, posicionado en la blancura de la página como imagen, en la palabra como un significante que solo remite a sí mismo, pero también en la condición de un «ejecutor textual», figura sugerida en los tres momentos que articulan las estrofas del poema, a saber, “(La búsqueda)”, “(El encuentro)” y “(La locura)”.

Este primer momento —“La búsqueda”—, Urbano lo relaciona, acertadamente a nuestro juicio, con el proceso textual de página en blanco, manuscrito, corrección y lectura (402), aunque consideramos, como se ha señalado antes, la posibilidad de relacionar estos momentos del poema con cada uno de los procesos consuetudinarios a la producción textual: “(La búsqueda)” referiría al enfrentamiento mallarmeano con la página en blanco; “(El

---

<sup>47</sup> Miralles concluye respecto de aquello que “el signo (blanco) de la página (el silencio) y el “hablante” anónimo, parecen ser los dos términos puestos en relación mediante la vinculación con un tercero: La escritura; como metapoesía en un caso (el del texto de Martínez), como la notación del canto en el otro (el Proyecto mallarmeano), relación que nos permitiría, no sólo “la lectura de un signo entre unos cisnes...” o “la lectura de un cisne entre unos signos”, sino también, la lectura (crítica) del sentido metafísico de semejante proyecto.” (79)



encuentro)” es con las primeras palabras que vienen a «oscurecer», con su tinta, la albura de dicha página; “(La locura)” remite a la borradura, el acto de corrección, pero, al mismo tiempo, la pregunta por la autoría y «propiedad» frente a esos signos arbitrarios sostenidos por un fondo blanco, posesión ilusoria que el revés todavía virgen de la página escrita viene a cuestionar. Este hilo narrativo nos permite sostener que, incluso al nivel textual, estos procedimientos constituyen una huella autoral, aunque distanciada, por cierto, de la concepción tradición del autor como una entidad nítida, perfectamente reconocible.

A ello, agregamos una breve observación. A nivel de la palabra-imagen, destaca en este poema el uso particular de la tipografía: este es el único poema de *La nueva novela* que utiliza un tipo con pie, más relacionado con las tipografías de periódicos que con las usadas en la publicación de libros, mientras que el resto del poemario utiliza tipografía de palo seco y condensada<sup>48</sup>. Tanto Matías Ayala como Zenaida Suárez han llamado la atención respecto al uso de la tipografía en esta obra como un elemento creativo. Ayala ha centrado su análisis tipográfico en el collage, lo que le lleva a proponer que “Martínez no solo lee citas, sino que además las mira como si fueran imágenes. Se podría sostener que Martínez, al revés de lo

---

<sup>48</sup> En consideración del año de publicación de *La nueva novela*, el desarrollo tipográfico es vasto en el diseño de nuevas fuentes, debido a la aparición de diversas fundidoras que producen tipos (Linotype, Monotype, Stempel, etc.) y de sistemas de impresión contemporáneos (offset y fotocomposición). Esto implica la diversificación del diseño tipográfico de fuentes que responden a distintos estilos o que se enmarcan en distintas clasificaciones, lo que amplía las categorías existentes hasta esa fecha. Lo anterior implica que lo que a continuación se señala tiene un valor aproximativo: La tipografía más usual en *La nueva novela* corresponde a Univers en sus diferentes pesos y diseños, aunque predomina Univers 67. Por su parte, la tipografía utilizada en “El cisne troquelado”, responde a una de tipo periódico, de alto contraste entre sus trazos gruesos y delgados, posee eje de inclinación y las ascendentes y descendentes tienen una altura menor en comparación a una tipografía de texto continuo. Muchos de sus trazos se asemejan a una tipografía Baskerville, sin que sea posible identificarla con precisión.

Debo los alcances anteriores al investigador Eduardo Farías Ascencio, quien tuvo la amabilidad de señalarme las características correspondientes a cada tipografía.



acostumbrado, lee imágenes y mira textos” (312). Suárez, por su parte, ha relacionado el uso tipográfico en *La nueva novela* y *La poesía chilena* —junto con las imágenes, el collage y los objetos— con el objetualismo y la creación de significantes corpóreos (87). Sin embargo, no se ha reparado en el uso diferenciado de las tipografías en tanto en este libro como en este poema en concreto, elementos que podrán ser materia de investigación para quienes procuren el ingreso a la obra de Martínez desde las discusiones visuales y tipográficas.

*a. El signo blanco*

En *Oralidad y escritura*, Walter Ong realiza una inquietante afirmación. El filósofo jesuita, contra toda intuición letrada, sostiene que las palabras no son signos (78), argumentado que

el pensamiento está integrado en el habla y no en los textos, todos los cuales adquieren su significado mediante la referencia del símbolo visible con el mundo del sonido. Lo que el lector ve sobre esta página no son palabras reales, sino símbolos codificados por medio de los cuales un ser humano apropiadamente informado puede evocar en su conciencia palabras reales, con sonido real o imaginario... A la gente de la cultura caligráfica y tipográfica le parece convincente pensar en la palabra, en esencia un sonido, como un «signo», porque «signo» se refiere fundamentalmente a algo percibido de manera visual... Nuestra complacencia al pensar en las palabras como signos se debe a la propensión... a reducir toda sensación y, en realidad, toda experiencia humana a equivalentes visuales (79)

Para Ong, esta transformación implica la reducción espacial, en la figura de la letra, del fenómeno del tiempo, encarnado por la voz en las culturas orales: la palabra hablada es temporal y continua, no está segmentada más que por el ejercicio del signo como forma de medir ese movimiento (80). Martínez, en “El cisne troquelado” parece estar bastante



advertido de esta condición del «signo», al hacerlo vacilar no solo en la dimensión visual, sino principalmente en su potencialidad en tanto sonido. Una de las articulaciones que entrega coherencia a este poema es la virtualidad fonética de las grafías, esto es, en las homofonías y aliteraciones con las cuales se da a entender que la dimensión significante es visual, pero también sonora.

Estos recursos se instalan particularmente en el término «signo», con el que se establece una serie de figuras sonoras: “signada”, “designada”, “asignada”, “signar”, “designio”, “cisne”, “*signe*” y “*cygne*”. Este último par, propuesto en el vigésimo verso, es aquel que más destaca en el poema y ha llamado la atención de diversos estudiosos de la poética martineana. En torno a esta homologación, Valeria de los Ríos propone:

El cisne como signo se presenta dividido entre significante y significado. El significante es la materialidad del lenguaje, el sonido... aunque también en la escritura: el cisne se metamorfosea en SYGNE y en CYGNE [*sic*]. A nivel de significado está el ave, que se caracteriza por su blancura (“La página en blanco”), pero también el cisne modernista, símbolo de belleza y del arte por el arte. En la tercera parte del poema se encuentra un cisne entre los signos, a partir del signo de interrogación “?”: “(Y el signo interrogante de su cuello (?) ?)” (58).

Llama la atención, en este vínculo entre los homófonos franceses «SIGNE» y «CYGNE», que el efecto de superposición se articule, justamente, en la dimensión sonora potencial, pero no en la dimensión espacial de la grafía<sup>49</sup>, ya que ambos términos están diferenciados a nivel consonántico y vocálico de la letra (“S” y “C”, “I” e “Y”). Llama la atención, decíamos, pues este gesto no coincide con la puesta en voz que realiza Martínez:

---

<sup>49</sup> Aunque sí se sugiera al nivel compositivo de la página, en un guiño al Mallarmé de *Un coup de dés*, en tanto los términos están posicionados unos sobre otros.

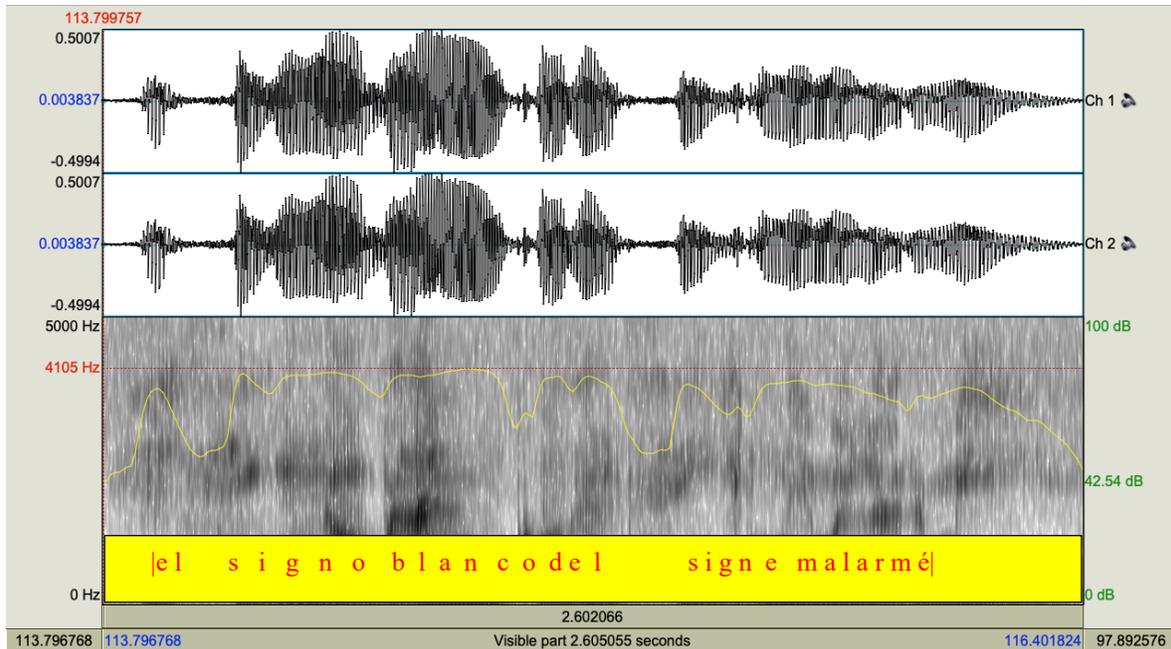


Imagen 4: espectrograma que muestra la sonorización de los homófonos textuales en el poema “El cisne troquelado” de Juan Luis Martínez.

Donde el (autor) escribe

SIGNE                      CYGNE

Le                      blanc de le                      Mallarmé

CYGNE                      SIGNE                      (Martínez 87)

Juan Luis Martínez pronuncia “el signo blanco del signe malarmé”. Antes de volcarnos hacia el análisis producto del extrañamiento, es importante puntualizar las competencias lingüísticas de Martínez en torno a la lengua francesa. Scott Weintraub, en un breve ensayo publicado en *Latin American Literature Today*, inquiriere en las condiciones de la traducción, hipotéticamente realizada por Martínez, del libro *Le silence et sa brisure* (1976) del poeta catalán-suizo Juan Luis Martínez, cuyos textos aparecen en la publicación póstuma del poeta



chileno *Poemas del otro* (2003). Allí, el diálogo con Raúl Zurita y Hugo Rivera Scott, ambos creadores muy cercanos tanto al poeta como a su obra, deja entrever que resultaba bastante seguro que Martínez no hablara francés y que sus conocimientos de dicha lengua fueran únicamente iniciales (“La copia es el original: la problemática de las obras póstumas de Juan Luis Martínez” parr. 12 y 13). Pese a estos datos que, en primera instancia explicarían el uso del español a nivel sonoro, conviene profundizar en las características de dicha «traducción» vocal en cuanto se distancian del registro de la letra.

Al nivel de la voz, el poeta predetermina la relación entre “SIGNE” y “CYGNE” al decantarse, en su uso del español, por la dimensión del «signo», perdiendo este primer par su vínculo de homofonía. Parece particular allí la identidad del adjetivo “blanc” o «blanco», que parece más adecuado al cisne que al signo. Este «signo blanco» resulta complejo de inscribir en la lógica del poema, sobre todo porque la mayoría de las lecturas críticas del mismo han vinculado la noción de «signo» con el color negro de la letra y la imagen del cisne con la página en blanco y el silencio (Miralles 76 y 79) o del cisne como figura del poeta (Brito 19) que, por cierto, se relaciona con el vocablo inglés *swan* y el nombre «Juan» (Fariña 31), cuestión que trataremos más adelante. Quizás sea de los Ríos, a partir del fragmento que antes hemos citado, quien inscribe la posibilidad de un «cisne negro» cuando advierte, en la tercera parte del poema, la transformación del cuello del *cisne* en un *signo* de interrogación, esto es, por una parte, en grafía y, por otra, en interrogación, un significante indeterminado: juego especular en donde la figura de homofonía se desplaza hacia la metonimia.



Sin embargo, ¿a qué pudiera referir este *signo blanco* en tanto «inscripción» y rearticulación sonora del texto? Consideramos que, para ensayar una aproximación, tenemos dos cauces posibles: primero, el que proponen las vinculaciones que el poema establece con la página que lo antecede y, segundo, en la relación de este signo con la voz.

El primero de estos caminos de análisis remite a la inscripción del texto en el entramado de *La nueva novela* y es, por ello, problemático. Si bien no puede desarticularse al poema de su contexto, asumimos que el objeto con el que trabajamos se encuentra relativamente aislado de su lugar de inscripción —es decir, de la obra—, en tanto ha sido sacado de la mudez de la letra y puesto en la dimensión sonora por la voz, relevándolo de un lugar silente. Al mismo tiempo, consideramos que estas relaciones no pueden desestimarse, pese a la separación del poema del *todo* en el que se encuentra: el contexto original de inscripción resulta infranqueable debido a la propuesta martineana. Por esta razón, nos detendremos, aunque con fugacidad, en este punto.

“El cisne troquelado” se encuentra antecedido por “LA PÁGINA EN BLANCO\*”, objeto poético compuesto por una hoja de traslúcido papel diamante, en el que se lee la inscripción “\*(El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)” (87). Respecto a la dimensión objetual de esta página, Zenaida Suárez propone que la función propia de la página no se cumple ya que “en la blancura, la página, soporte de lenguaje verbal, ve frustrada la acción de significar respecto a un contenido, pero fortalece la significación que le corresponde como página virgen, definida en oposición a la no concreción de su funcionalidad” (“Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” 90).



Pensamos que allí se encuentra una primera seña para leer *el signo blanco*: el blanco remite a la ausencia, pero no necesariamente al silencio —Miralles ha sustentado la diferencia entre el proyecto de Martínez y el de Mallarmé—, sino más bien se trata de un signo de naturaleza negativa. La albura, en este poema, pero también en el que le continúa, pudiera señalar el lugar de la irrealización, la imposibilidad, elementos que nutren la noción de signo en “El cisne troquelado”. Frente a la grafía, entendida como signo positivo en cuanto su presencia se identifica con una funcionalidad comunicativa —que no implica que necesariamente *signifiquen* y pese a que esos signos respondan a un sistema de negatividades, según la propuesta de Saussure—, se revela su irrealización: en tanto significantes, son incapaces de dar con un significado preciso y, con ello, su confusión «signo»/«cisne», negrura/blancura, siendo su función negativa como la de una página en blanco: “La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa” (Martínez 87).

En cuanto a la voz, consideramos que el *signo blanco* se relaciona con el revés de la escritura en tanto signo no inscrito, y con la referencia al hecho sonoro, a su puesta en voz. Como contrapartida de la letra, el *signo blanco* remite a la página en diversos momentos del poema (“el revés blanco de una página cualquiera” o “el último canto de ese signo en el revés de la página”, entre otros versos) y, como hemos señalado más arriba, a la propia naturaleza del «cisne» en tanto espacio negativo, lugar de la ausencia, analogía del troquel (“la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron”, señala el vigésimo segundo verso). Esto nos permite indicar que, en el nivel de la voz, el signo se vuelve cisne. El *signo blanco* es el



cisne, pero no ya por su relación de homofonía, sino por la condición negativa de ambos términos en el contexto del poema.

Ahora, bien, en tanto realidad sonora, el *signo blanco* responde a la ausencia propia de la escritura en su tránsito hacia a la palabra hablada: albura de la transparencia que evoca el aire en donde ningún signo puede escribirse. Recuperamos allí la propuesta de Ong en tanto las palabras no son signos sino imágenes de un sistema de modelado verbal posterior al sonido, y que su puesta en voz implica su reingreso a la dimensión temporal que la imagen, por su impronta visual, determina en el espacio (79-80). En este sentido, el *signo blanco* es la ausencia misma del signo en su condición material, pero también en su consideración conceptual. Este *signo blanco* es la imposible homologación material de cualquier signo pronunciado, alquimia comunicativa en la que ningún sonido coincide con su inscripción gráfica más que por un acuerdo arbitrario, cuestión evidente en la puesta en voz de este poema. Decir *signo blanco* es decir nada, ausencia de contenido o, si se quiere, «humorada»<sup>50</sup> de una palabra que, como se afirma en los primeros versos del poema que continúa al que nos convoca:

A través de su canto los pájaros  
comunican una comunicación  
en la que dicen que no dicen nada. (Martínez 89)

---

<sup>50</sup> Al respecto, dos breves apuntes. Martínez afirmaba la necesidad de leer su obra sin abandonar la perspectiva de la ironía y la burla, en tanto estos son ejes que componen su crítica a diversos tipos de textualidades y en particular, el lenguaje científico (Guattari en Martínez 85). Estos elementos también han sido recuperados en su análisis por Enrique Lihn y Pedro Lastra en *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Junto a ello, es relevante recuperar la mirada del autor en torno a lo que el lector debe encontrar en su obra. Al respecto, pregunta Erick Pohlhammer: “—A mucha gente le cuesta sangre sudor y lágrimas entender tu poesía. ¿Desde qué perspectiva de entendimiento dirías tú que el lector debe aproximarse a ella? [a lo que Martínez responde] —Sinceramente, yo creo que hay que entender que no hay que entender mucho” (105). Cfr. Martínez, Juan Luis. “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”. Entrevista de Erick Pohlhammer. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 104-106. Impreso.



Respecto de este último poema, y en referencia a la NOTA 5 en la que el (autor) dialoga con el mismo<sup>51</sup>, Felipe Cussen, en su artículo titulado “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros”, propone que “la palabra original a la que remitirían todos los lenguajes históricos debería ser ese silencio, esa nada. Y creo, a fin de cuentas, que ése es el objetivo final de las operaciones de Martínez... no hay que conocer, memorizar y utilizar los símbolos, ni siquiera hay que intentar descifrar sus secretos, sino que es preciso vaciarlos” (100-101). Así, en su condición aérea, el canto de los pájaros, el canto del cisne es también el *signo blanco* de la nada y el silencio.

Por último, con respecto al segundo par de homofonías propuestas entre “CYGNE” y “SIGNE”, la dimensión sonora coincide con la propuesta escrita, aunque con cierta diferencia en su ejecución. Si bien no resulta posible diferenciar ambos términos, en tanto las consonantes fricativas alveolares sordas /s/ y las vocales cerradas anteriores no redondeadas /i/ confluyen en su fonética, el resto del vocablo responde a una pronunciación españolizada del término francés. De este modo, en la puesta en voz de Martínez se oye [siɣ'ne], mientras que la palabra en su pronunciación de origen es [siɲ], cuestión que se explica por la ausencia de competencias orales de Martínez en este idioma.

Sin embargo, es relevante allí la inexistencia de este término en español, más que como una referencia literal —es decir, *letra por letra*— a la escritura francesa: se trata de

---

<sup>51</sup> “Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio (...) lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto” (Martínez 126)



una pronunciación de la imagen verbal, no de la palabra<sup>52</sup>. En este acto sonoro, parece reverberar la idea de una incompatibilidad entre ambas dimensiones: la grafía, en efecto, no remite al sonido en una lógica instrumental dentro de la lengua *que le corresponde*, no habría calce en tanto ambas dimensiones de la palabra se encuentran en una zona de indeterminación ya que, en este caso, la letra responde a una lengua que se pronuncia con sonidos ajenos para decantar en un vocablo inexistente a nivel sonoro. Grafía, sonido y (sin)sentido se perciben como tres ejes cuya distancia resulta difícil de medir, pero que coinciden extrañamente en su «nueva» homofonía. Respecto a la lengua de la poesía y su capacidad de sugerir aperturas que van más allá de las nociones de significado y significante, en una suerte de estado de suspensión, Gabriela Milone, siguiendo a Giorgio Agamben, señala que

en este movimiento de desactivación, la lengua de la poesía se suspende en la medida en que “no dice lo que dice sino también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo” (Agamben, *Qué es la filosofía* 44) [a ello sumamos, por cierto, también la impotencia de no poder decirlo]. La lengua de la poesía suspende las dicotomías, expone su materia y hace de la operación poética una práctica *sui generis* que “expone y contempla ante todo la potencia, una potencia que no precede sino que la acompaña y la hace vivir y la abre a la posibilidad” (Agamben 46). Esa nueva posibilidad es la de *girar en el vacío*, en un movimiento de suspensión que se produce al desactivarse las operaciones lingüísticas, en el que la lengua queda expuesta y se contempla en su potencia: “¿qué es la poesía sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas [*sic*] las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?” (Agamben 49). Así, la lengua de la poesía, suspendida en el vacío, gira y expone su materia para un uso *otro*. (125)

De esta suerte, recuperando lo señalado por Ong, si la letra en su estatuto visual refiere a la exterioridad, mientras que la voz por su condición sonora remite hacia un interior, el par

---

<sup>52</sup> Como hemos sostenido algunos párrafos atrás, esto coincide con la mirada que Ayala le otorga a la lectura en Martínez, quien “lee imágenes, y mira textos” (312).



“CYGNE/SIGNE” de la escritura queda «suspendida» en su enunciación, mostrando la interioridad sonora de la homofonía como un *flatus vocis*, aire que no comporta más sentido que la mecánica articuladora del aparato fonador, en el cual resuena la propuesta matineana del signo como lugar tambaleante. En su enunciación, lugar en donde debería cumplirse el efecto sonoro de la figura utilizada por Martínez, el signo «falla» pues no es posible inscribirlo siguiera como un significante completo: grafía (francesa) y sonido (hispanizado) se separan, la letra y la voz quedan vaciados de sus mutuas referencias.

En los cauces interpretativos que hemos propuesto, la condición negativa que implica el *signo blanco* y la apertura propia de la lengua de la poesía —que no coincidiría necesariamente con la lengua saussureana—, refuerzan, desde su radicalización, la idea de Martínez del lenguaje como un conjunto de significantes cuya oscilación, en la cadena de asociaciones posibles, produce el efecto de un significado y que, por ello, en su reverso presenta su condición primordial: el vaciado, el troquel, el revés blanco sobre el que están sostenidos los signos y su irrealidad.

#### *b. Swan de Dios*

La problemática del nombre —en tanto figura de la autoría— es uno de los tópicos que recorre toda *La nueva novela* y, en particular, se hace presente de modo explícito en “El cisne troquelado” a partir del trigésimo cuarto verso. Dentro de un conjunto de paréntesis que comienza con una metonimia, donde se involucra el signo de interrogación y el cuello del cisne, el (autor) inscribe:



( ¿Swan de Dios?)

( ¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!) (Martínez 87)

En términos visuales, la disposición del trigésimo cuarto verso realiza un calce con el nombre incluido en el trigésimo quinto, especie de encabalgamiento visual que propone un vínculo entre ambos sustantivos, relación que también se sugiere en la similitud vocálica del anglicismo «swan» y el nombre «Juan», intervenido por una «x» al nivel escrito. Al respecto, Cecilia Vicuña rescata el deseo de Juan Luis Martínez por llevar esa letra como inicial de su nombre: “Por eso digo Xuan, como decía él: «Ah, ese sí que hubiera sido un verdadero nombre!»” (65).

Elvira Hernández, en su lectura de la contraportada del libro-objeto de Martínez, observa en esta interrupción del nombre «Juan» por una «x» la aparición gráfica de una cruz, imagen de cuatro esquinas marcadas por un número que se reitera, tanto literal como figuradamente en la obra y en sus relaciones extratextuales: “Dos elevado al cuadrado es igual a cuatro. Un cuarto es una de las cuatro partes en que se divide un todo... Evoca al libro con sus cuartos de pliego y por cierto a los Artefactos de N. Parra, que es un libro descuartizado. Además, una relación en nada insustancial con la cruz (de Jxuan) y el cuadrado” (37). Creemos que esta lectura de la cruz, además de lo señalado por Hernández, se refuerza por el segundo nombre «de Dios» en su vínculo con la iconografía cristiana: “La X de la cruz anticipando su propia crucifixión (y la nuestra)” (Vicuña 65). La relación es



también reiterativa en cuanto Juan proveniente del griego Ἰωάννης (Iōannēs) que, a su vez, proviene del hebreo יְהוָה (Yohannan), que significa “favorecido por Yah” (Hanks et al. 146).

Junto a este aspecto visual, también en la sonoridad potencial del grafo «x» —si se sigue la pronunciación actual y más recurrente del clúster consonántico [ks]—, encontramos contrabandeado el sonido /s/ que da inicio al término inglés «swan» [swa:n]. De este modo, junto a la dimensión gráfica de la cruz, al nivel de la letra también se sugiere un vínculo implícito con la figura del cisne, en el entramado signo-cisne-autor. De todos modos, se trata de una posición ajena a la lengua española, en tanto esta «x» interviene el nombre «Juan», no siendo posible asignarle ninguno de los valores sonoros propios del español<sup>53</sup>. ¿Cómo se resuelve esto en la puesta en voz de los versos antes señalados?

---

<sup>53</sup> Esta grafía, según consigna el *Diccionario panhispánico de dudas*, puede poseer tres valores sonoros dependiendo de su posición: cuando es intervocálica o al final de una palabra, adquiere los sonidos /k+s/ o, en su pronunciación relajada, /k+g/ (p. ej. «examen» o «relax»); en posición inicial remite al sonido /s/ (p. ej. «xilófono»); en España, en posición final de sílaba seguida de consonante adopta el sonido /s/ (p. ej. «exponer» [esponér]) Cfr. "x". Def. 1, 2 y 3. *Diccionario panhispánico de dudas*. 2005. Web. <https://www.rae.es/dpd/x>.

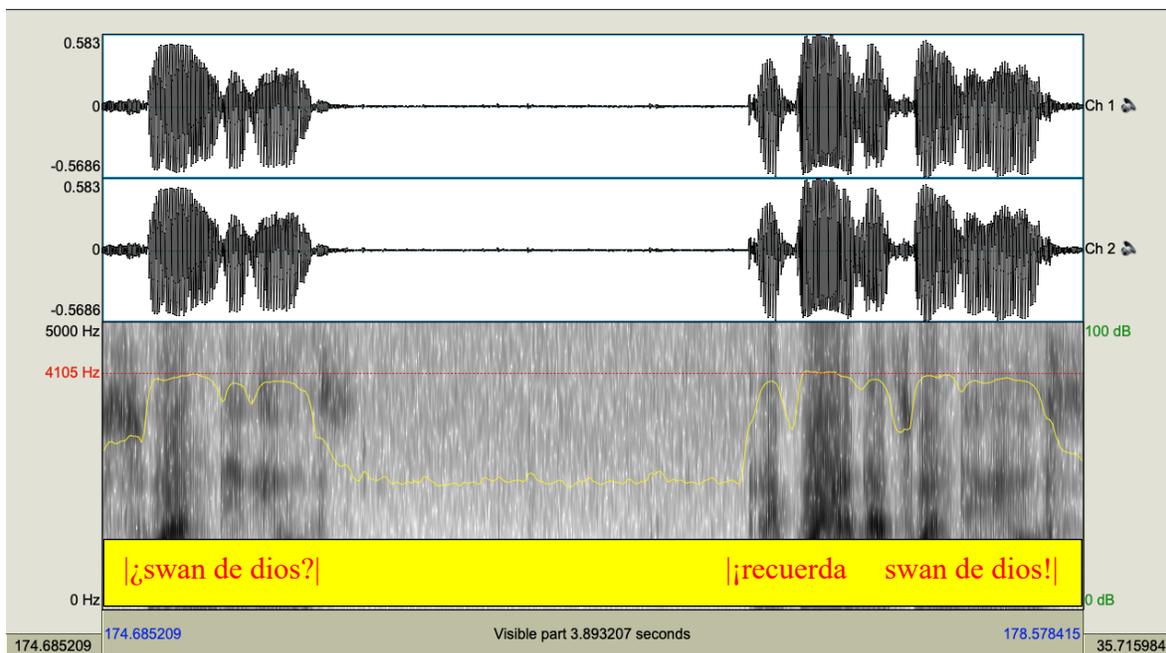


Imagen 5: espectrograma que indica la puesta en voz de los versos trigésimo cuarto y trigésimo quinto de “El cisne troquelado” de Juan Luis Martínez.

Al realizar una escucha atenta de los versos, se percibe la ausencia de cualquier referencia al sonido de la «j», que encabeza el sustantivo propio, adquiriendo la «x» un valor /s/ al estar en posición inicial del nombre. Tampoco es probable rastrear, espectrograma mediante, una oclusión previa al sonido /s/ que pudiera indicarnos la presencia del valor recurrente de «x» como sonido /k+s/. A continuación, junto a su transcripción fonética, puede observarse un detalle de dicho fenómeno:

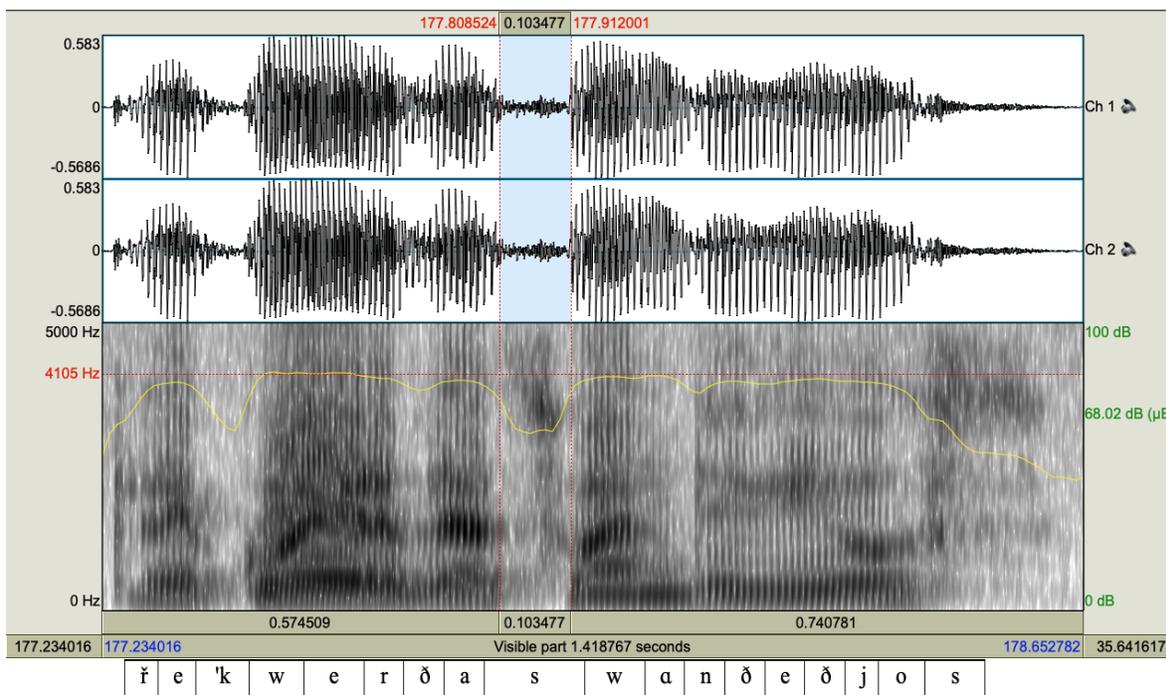


Imagen 6: detalle del espectrograma que destaca la aparición de /s/ en el verso trigésimo quinto de “El cisne troquelado” de Juan Luis Martínez.

### *b.1. Diagramación y sonoridad*

Esta configuración sonora se aleja del nombre «Juan» para hacer coincidir, sobre sí, varios niveles del poema. Se trata, en primer lugar, de hacer efectivo en la dimensión auditiva el encabalgamiento visual que mencionamos en un inicio: la diagramación allí aparece como un lugar especialmente fecundo para la reflexión sobre lo audible.

Desde la perspectiva de Don Ihde, es posible diferenciar dos zonas fenomenológicas en la experiencia visual y auditiva: en el primer caso, cercada por el horizonte de la invisibilidad, se presentan *los objetos que son mudos y estáticos (x)*, junto a *los objetos*



*sonoros y en movimiento (y)*; en el segundo caso, enmarcada por el horizonte del silencio, aparecen *los objetos sonoros sin una presencia visible (z)*, además de aquellos que *poseen sonido y también movimiento (y)*. Sin embargo, como habrá notado el lector, existe una zona de traslape, de conexión, que corresponde a los objetos «y» en donde la superposición de ambas experiencias coincide (51-53). El autor propone el siguiente esquema para graficar esta situación:

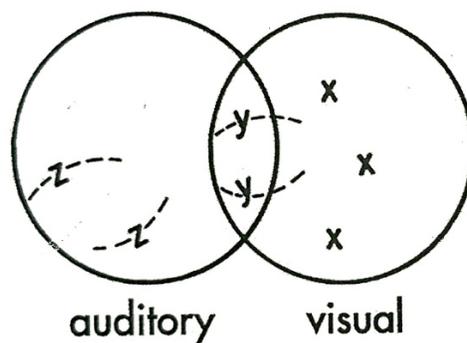


Imagen 7: gráfica de la zona de intersección entre la dimensión auditiva y la visual (Ihde 53)

Para Ihde, esta zona de encuentro “implies some «translation» of one «region» into the terms of the favored «region»” (54). Lo anterior significa que una de las dimensiones se encuentra evocada dentro de la otra, siendo un ejemplo de aquello los oscilógrafos o, como en nuestro caso, el espectrograma, que permiten hacer visible la invisibilidad del sonido. En el caso que analizamos, la representación gráfica del sonido se daría en el desplazamiento de la sangría que permite la coincidencia espacial entre “Swan de Dios” y “Jxuan de Dios” que, en la puesta en voz, revela una igualdad fónica. A diferencia del caso de “SIGNE” y “CYGNE” —que presenta un fenómeno similar de diagramación—, en donde existe una relación de homofonía en la letra, pero no en la voz, en este caso la homofonía ocurre



principalmente en la voz, en donde podemos leer, de manera retroactiva, esta sangría como una forma de traducir espacialmente el sonido. Así, dada la evidencia de su utilización en este poema, cabría considerar su uso como una zona de conexión entre lo sonoro y lo visual, a la manera de una partitura, si en ello se sigue la concepción de Mallarmé.

En torno a estos usos de la diagramación en el contexto mallarmeano —válidos, al menos en este caso, para estos versos de Martínez—, Violeta Percia puntualiza:

los espaciamentos en la página (intervalos, distribuciones, tipografías, figuras) deben considerarse como *verdaderas existencias* que *hacen* sentido al combinar las series: son *el modo en que existe* pasaje o combinación, dan cuenta de un modo de existencia de la letra y la voz (no lineal, a-paralelo, disperso). A través de ellos, se produce en el poema un dinamismo ni sintético ni analítico entre la mirada y el oído, evidenciando este modo transicional entre lo legible y lo visible, donde se pone en juego el hecho de que los intervalos *hacen* sentido. (11-12)

### *b.2. El cisne y el (autor)*

La igualdad sonora que emerge de la puesta en voz del poema, instala una serie de remisiones al texto y a los juegos entre autor y cisne. Si observamos estos versos con detenimiento, notaremos que en ellos se produce la transformación, marcada por un grupo de paréntesis, del signo hacia el cisne (vv. 31-32) y, luego, del cisne hacia el autor (vv. 33-34). Este cambio, que se hace evidente en el nivel de la voz, dialoga con la intención expresa en el poema de proponer un juego de espejos entre los significantes «página», «signo», «cisne» y «autor/autoría», cuyos campos semánticos se van intercalando siendo allí la imagen del «cisne» la que provee el engrane para moverse de una dimensión a otra. La relación propuesta entre «signo» y «cisne», como hemos analizado, queda sustentada en la potencial homofonía



de los vocablos franceses «signe» y «cygne», aunque también en otros calces sonoros; por su parte, la relación entre «cisne» y «autor/autoría» se encuentra dada en el poema por una relación conceptual, vínculo reforzado al nivel sonoro por la coincidencia del nombre «Swan»: son las características del «cisne» como la blancura que evoca la ausencia y, de allí, el troquel como espacio vacío que ocupa el «autor» —o, más exactamente, el «no-autor»—.

La transmutación desde el cisne hacia la figura autoral implica el desplazamiento del autor, en tanto presencia de un sujeto empírico, para volcarlo sobre la propia página, volverlo significante de su propio poema, tornándolo «un cisne entre unos signos», como sugiere el decimoquinto verso, adquiriendo la autoría la condición que en el poema se les otorga a los signos. Estos, a su vez, remiten a los cisnes y a la página en blanco en un circuito de referencias intratextuales, en donde los significantes van remitiéndose unos a otros:

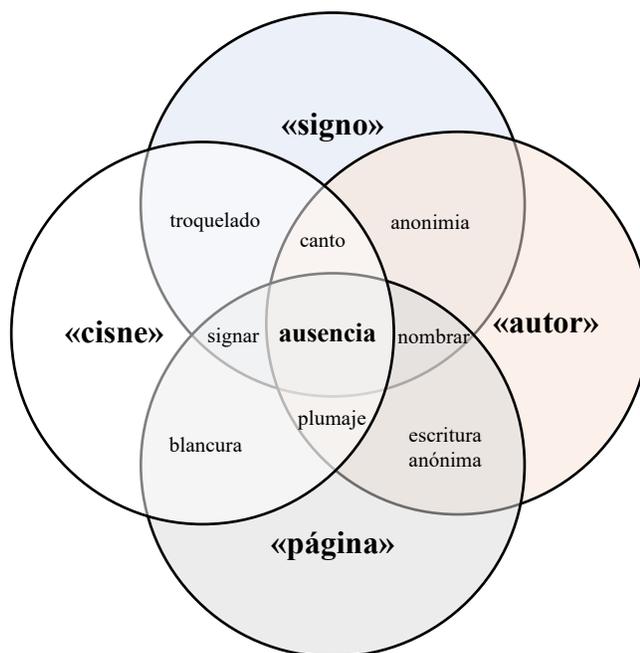


Imagen 8: campos de intersección de significantes en “El cisne troquelado”, de Juan Luis Martínez



En estos desplazamientos significantes, la figura del autor se va vaciando de cualquier contenido sustancial o coincidente con un sujeto biográfico para acceder al lugar de la ausencia, sustentándose, más bien, como una articulación del propio lenguaje poético en su devenir sonoro y conceptual. El posicionamiento de la autoría troquelada en la figura del cisne se sostiene, de igual manera, en la concepción de esta ave como símbolo del poeta y como cuestionamiento de su propio ejercicio. La segunda entrada del *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier indica, en tanto inseparable compañero del dios Apolo —patrón de la adivinación, la música y la composición poética—, el cisne simboliza la fuerza del poeta y la poesía (306-307). Esta asociación fue notoriamente recuperada por el modernismo, en concreto, por Rubén Darío en *Prosas profanas*. Valeria de los Ríos, en dos notas al pie, establece una valiosa reflexión sobre el tema, indicando que el cisne martineano dialoga con el cisne modernista en tanto símbolo de belleza y del arte por el arte, diálogo que pone de manifiesto la ruptura del poeta como protector de la poesía, lo que se lleva a cabo por medio de estrategias vanguardistas y neovanguardistas (58).

Este vínculo también grafica la noción de una subjetividad fragmentada que se instala a partir de las escrituras de neovanguardia. Como ha descrito Sergio Ojeda en su tesis doctoral, siguiendo en ello a Terry Eagleton, “el amplio registro de rasgos estilísticos [de la neovanguardia] contienen una relación constitutiva entre la cultura y el sistema socioeconómico que la genera, esta incluirá: la heterodoxia, el eclecticismo, la marginalidad, la muerte de la utopía, la dispersión y la fragmentación (94). Así, la distancia efectuada sobre los márgenes subjetivos, es decir, sobre la idea de un sujeto único, coincidente con una



biografía, convoca la apertura de dicha subjetividad hacia sus bordes lo que, en el caso de *La nueva novela*, implica que “el sujeto poético se fragmenta en múltiples voces y enunciados (fotos, retazos de textos, íconos y objetos, entre otros) desde la fotografía de portada que vuelve a aparecer en la página 120 confrontada con el texto que cita a Lezama Lima” (120). Esta fragmentación, como hemos visto, excede al campo de la letra y se instala de igual modo en la dimensión sonora, fragmentando también la propia voz.

De este modo, la reiteración sonora del vocablo «swan» como nombre del poeta, radicaliza el gesto de cuestionamiento de la categoría del autor, instalado en la letra. Cabría destacar allí el que la primera mención a «Swan de Dios» se realiza con la entonación característica de una interrogante, especie de invocación en la que el (autor) se pregunta por la posibilidad de este nuevo apelativo. El verso que lo sigue, en la versión vocal, corrobora este nombre al utilizar la entonación afirmativa. Si bien la afirmación se encuentra presente al nivel de la letra por medio de los signos de exclamación, solo en la dimensión auditiva el autor *hace sonar el eco* de este nuevo nombre, *resonancia* que se produce mejor en el vacío.

#### IV. *Martínez, poeta acusmático*

Los estudios de la voz hacen particular énfasis en la condición material del acontecimiento vocal, planteando que la voz funciona como una extensión del cuerpo que la produce (LaBelle 3), marcando en su propia condición sonora la corporalidad que la produce: género, etnia, origen geográfico, edad y clase social. En esta investigación, hemos llamado a ello *residuo material de la voz*, en tanto se corresponde con valores que pueden ser medidos



(tono, timbre, etc.) y que, de forma tentativa, dibujan el contorno de quien ha proferido el enunciado. En el prefacio de *Voice*, David Appelbaum propone que esta identificación excede el ámbito del habla, en donde habría un auto-reconocimiento más factible con la imagen de «uno mismo», y se instala en otro tipo de manifestaciones vocales: la tos, la risa y la respiración, en donde podría encontrarse más indicios respecto de la voz propia en tanto formas espontáneas de la comunicación (x-xi).

Sin embargo, muchas veces experimentamos la desagradable sensación de no reconocernos a nosotros mismos en la propia voz —por ejemplo, tras oírnos en una grabación— o vivenciamos la incomodidad de los fenómenos incontrolables que interfieren con nuestras vocalizaciones —no solo con los elementos que señala Appelbaum, sino otros como la flema, diversos tipos de disfonía o los «nudos en la garganta»— frente a los cuales tomamos medidas paliativas que los supriman de algún modo. Si la presuposición del autor es correcta, la verdadera voz propia, en la que uno quisiera reconocerse, estaría oculta entre los significantes lingüísticos de la enunciación: “the need to hear oneself as voiced is supplanted by the desire to communicate signs” (Op. cit.).

A estas formas de ocultamiento de la voz propia habría que sumar la consideración de la lectura poética, en tanto performance oral enraizada en una práctica artística<sup>54</sup>. En lo anterior subyace una manera diferenciada de *hacer sonar la voz*, en tanto ejercicio distanciado de la oralidad cotidiana que le otorgue a esa palabra la condición propia de la

---

<sup>54</sup> La diferencia concreta entre «declamación» y «lectura poética» ha sido expuesta en el primer apartado del segundo capítulo de esta investigación, titulado “Lectura, invocación, declamación”.



lengua poética: *oralidad aurática* que, tal como lo concibe Cornelia Gräbner, apunta a una palabra situada estilísticamente y que, por ello, relaciona esa voz con un *decir poético* evidenciado en el uso de pausas, entonaciones y cadencias (71-72). Este efecto de *extrañamiento* —para seguir allí los postulados del formalismo— tendría un vínculo ancestral con la palabra mágica, con el rito y otras formas de la enunciación que no comportan necesariamente un valor semántico, configurándose como una suerte de *lenguaje más allá del sentido* (“beyondsense language”) que la puesta en voz del poema recupera como una voz perdida en el desarrollo de la racionalidad occidental (LaBelle 63). De este modo, la misma voz en la lectura poética constituye una suerte de ocultamiento de la voz en tanto remite, principalmente, a la dimensión literaria de la enunciación.

¿Cuáles son las consecuencias de estas perspectivas aplicadas a la voz que hemos analizado en nuestros registros? Y, más concretamente, ¿qué supone aquello para la poética de la presencia-ausencia autoral en Juan Luis Martínez?

Resulta innegable, en términos empíricos, que la voz que hemos oído es la de Martínez en tanto sujeto biográfico. En este primer nivel, indicial si se quiere, el autor pone en boca sus propias creaciones en un gesto comunicativo y ritual: podemos suponer allí un contorno del sujeto que enuncia, por ejemplo, distinguir la voz masculina de una persona madura, cuya pronunciación remite al español de Chile. Sin embargo, sabemos que estas grabaciones están motivadas por la tartamudez que lo aquejaba. Siguiendo a Appelbaum, el tartamudeo podría situarse entre aquellos fenómenos que permiten el ingreso hacia la voz propia. No escuchamos estas interrupciones involuntarias de la enunciación pues se trata de



la intención práctica del registro, por lo que accedemos a una escucha velada por el contexto de producción: estamos ante una voz editada. Esta característica nos lleva a un segundo nivel de análisis, en tanto la grabación misma funciona como una forma de ocultamiento de la voz. Las posibilidades de edición que abre la máquina —análoga o digital— implican una precisión en nuestra escucha crítica: de lo que se trata aquí, más que de un encuentro con la voz y el sujeto que la produce, es de una remisión al propio texto. Si bien, como hemos analizado, existen diversas transformaciones de la letra en el nivel sonoro, la mayor parte de la selección que realiza Martínez tiene un ajuste notorio con la versión escrita.

En este entendido, la situación de grabación —junto a un amigo, como es el caso— dista mucho de la puesta en voz frente a un público: por un lado, está la calma y la planeación que puede hacerse de los enunciados —borrar o volver a empezar: el «error» puede resarcirse— y, por otro, la condición de posteridad que integra el registro, cuestión que impulsa hacia la búsqueda de un ideal de la voz en tanto la grabadora captura los sonidos que, sin su presencia, se desvanecerían en el aire. Lo anterior le permite a Martínez encontrar una voz ajustada al texto sin que podamos identificar el ingreso de su voz propia en estos poemas. De este modo, por sus posibilidades, oímos junto a la voz de Martínez la voz de la máquina que le permite editar su voz propia a fin de llevar al escucha hacia el texto.

Por su parte, este desplazamiento que dispone a la voz como un elemento expresamente derivativo del texto, nos permite identificarla con una dimensión significativa. Como hemos notado en Appelbaum unos párrafos atrás, la voz propia sería aquello que subyace a nuestras emisiones lingüísticas en el entendido de que estas últimas remiten al



sistema de la lengua y no al sujeto que las emite: pronunciar sería producir un eco en un sistema de signos que remiten a sí mismos, sin que podamos llegar más que a un habla, articulación individual de ese sistema que evoca más un deletreo que una voz. En este sentido, la voz, junto a su autor, se mantiene oculta entre los signos. Se trata del movimiento que hemos observado en los análisis aquí propuestos, en los que Martínez se posiciona desde el lugar del verdugo y la figura del cisne/signo, haciendo coincidir tanto la dimensión conceptual como sonora con su desaparición autoral. Pudiéramos considerar aquí que el poeta chileno nos hace oír *la voz del poema*, en donde su voz propia, ya depurada por el contexto de grabación, funciona como un medio transparente. De este deseo de transparencia autoral dan cuenta las múltiples referencias a este tema que el poeta consignó en las entrevistas recuperadas por esta investigación.

*La voz del poema*, entonces, no la del autor o a lo sumo la voz del (autor), o de ~~Juan Luis Martínez~~, o ~~Juan de Dios Martínez~~, o de Swan: ocultamiento en el ejercicio poético que coincide con las marcas de borradura autoral llevadas a cabo en *La nueva novela*. Sin embargo, la voz está ahí, aunque no sea la voz propia de Martínez: la presencia-ausencia como motor de la poética martineana a nivel de letra, pero también al nivel vocal. Por cierto, la voz como un ejercicio de ventriloquismo en el que esta se caracteriza para coincidir no con el cuerpo que la emite, sino con el lugar figurado de su enunciación.

Como los antiguos *akusmatikoi*, oímos una voz de origen desconocido, aunque sabemos quién la ha proferido, solo que no podríamos identificarle. El poema como cortina pitagórica, pero no solo a causa del celo por la privacidad o por la mistificación del maestro,



sino como un acto de honestidad: en este caso, escuchar *la voz del poema* es una invitación a desarticular las suposiciones de una identidad estática y única, a entender, tal como lo plantea Martínez, al yo como una negatividad (*soy* por exclusión: ni el nombre, ni los seudónimos, ni las lecturas, ni siquiera los poemas y, a la vez, todo ello), lo que coincide con la desarticulación de los conceptos de verdad y empirismo que tantas veces el poeta chileno ironizó. Tal vez por ello Appelbaum refiere en los siguientes términos la puesta en voz del poema: “Not knowing who we are nor why we exist, we raise voice in the poem in the hope of eliciting a response... the poem's voice, voice's voice, destroys the illusions by which shame and self-deception deaden thought, feeling, and sensate life.” (112-113).

En síntesis, tal como lo propone Martínez al nivel de la letra, aunque con una radicalidad mayor en tanto requiere la aparición de un cuerpo empírico, la puesta en voz de sus poemas recupera la dualidad presencia-ausencia de su proyecto poético. El poeta logra mantenerse distanciado de sí mismo también en estas ejecuciones verbales, evadiendo los presupuestos que involucran el uso de la voz con un sujeto plenamente identificable. Se trata de una poética de la voz en la que el desdoblamiento emerge como una posibilidad de intersección o espacio de encuentro entre el fenómeno visual y sonoro: escritura destinada al signo más que al autor, voz situada, pero en un movimiento en el que los cuerpos, el del autor y el del (autor), encuentran su confluencia.



## Capítulo 5

### Gonzalo Millán: el exilio de la voz en la letra

*Hablamos, nos graban, secretarias diligentes escuchan nuestras frases, las depuran, las transcriben, las subrayan, extraen una primera versión que nos presentan para que las limpiemos de nuevo antes de entregarla a la publicación, al libro, a la eternidad. ¿No acabamos de asistir al «aseo del muerto»? Embalsamamos nuestra palabra como a una momia, para hacerla eterna. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura, a inscribirnos en alguna parte.*

Roland Barthes

El conocido adagio *verba volant, scripta manent*<sup>55</sup> atribuido al senador Cayo Tito se ha convertido, en el transcurso de la historia, en una pieza arqueológica que es citada para evidenciar una tensión jerárquica entre la oralidad y la escritura, un conflicto entre la voz y la letra. Según la interpretación actual de la frase, la primera poseería una condición fugaz y volátil frente a la perennidad de la segunda. Allí la oralidad es apenas un *flatus vocis*, juego

---

<sup>55</sup> Las palabras vuelan, la escritura permanece.



de aire entre los labios que pierde toda legitimidad ante la palabra escrita, fuente de estabilidad y permanencia.

Sin embargo, la frase en su contexto de origen poseía una significación muy distinta: que las palabras vuelen y la letra permanezca implica que las primeras son movidas por la voz, están vivas, movilizadas y dirigidas, mientras que la escritura permanece silenciosa y muerta hasta que la voz la saca de su letargo. Borges, el primero en revelar este sentido de la frase, observa que aquello explicaría la preferencia del uso de la voz en el diálogo y la desconfianza en la escritura de Sócrates —y, por extensión literaria, en su discípulo Platón— quien prescinde del libro pues “no contesta a las preguntas que se le hacen” (8).

Como ha advertido Cavarero, la cultura de la Grecia clásica fue fundamentalmente ocularcentrista, dando origen a la perspectiva logocéntrica al relacionar visión y verdad por medio de la utilización de diversas metáforas del mundo visible (35-38), pero esto no implica que la antigüedad helénica haya sido ajena al susurro del lenguaje, a su sonoridad y a los efectos de ella. Los retóricos fueron avezados maestros en el uso de la palabra oral, atendiendo, según Aristóteles, a tres aspectos, a saber, la persuasión argumentativa —siendo en ello un arte homólogo a la dialéctica—, la ordenación de esos materiales argumentativos en la lógica del discurso y, por último, “el estilo en que este debe aderezarse y hacerse realidad, una vez compuesto, mediante la dicción, que, junto con la acción oratoria, son los dos factores de la ejecución del discurso oral” (López Eire 872). Así, la retórica griega se dedica no solo a los elementos propios de la voz, como acabamos de señalar, sino también, y en un segundo momento, a la escritura, recogiendo sus tropos y formulaciones: “the



objective of the study of rhetoric in the classical period was primarily the ability to speak in public, including extempore speaking; only secondarily did instruction in rhetoric take on the goal of teaching students how to compose or analyzing written texts” (Kennedy 28). La intención de la retórica es constituirse como un arte del lenguaje, en donde la dimensión visual y sonora de la palabra coinciden, pero con espacios de aplicación bien diferenciados.

En el mundo latino, la práctica del retórico pasó al *orator*, para quien el uso de la voz en el *forum romanum* resultaba cardinal para los fines persuasivos de quienes hacían uso de la palabra, constituyendo una parte activa de la oratoria. Es en Roma en donde la retórica da un giro definitivo hacia una oralidad pragmática, en la que el registro oral adquiere una condición política, tomando distancia de sus elementos teóricos y filosóficos. Al respecto, Gastón Boissier señala:

los griegos parecen haber preferido la teoría [de la retórica]. Dedicados más que nada a la especulación, buscando siempre la razón de las cosas, más por buscarla que por saberla, hicieron de la retórica una ciencia complicada, frondosa, sabia, que contiene muchas observaciones ingeniosas y profundas, pero también sutilezas, partes huecas, en que se plantean y discuten problemas que importa poco resolver... El autor de la *Retórica para Herenio*, que se las da de patriota celoso, encuentra en ella muchas inutilidades y habladurías, y lo dice sin miramientos. Con más consideraciones, también lo insinúa Quintiliano cuando, después de reproducir respetuosamente las divisiones, subdivisiones y definiciones de los retóricos griegos, imponiéndosele el buen sentido romano, le pide disculpas al lector “por haber sido más verboso de lo que era necesario”. Se ve, pues, que, aunque los maestros romanos le daban gran importancia a la enseñanza doctrinal, no disimulaban sus defectos; piensan que lo más eficaz que hay para acostumbrar al uso de la palabra a los jóvenes, es hacerlos hablar, y todo el mundo piensa como ellos. Desde el principio los ejercicios prácticos adquieren popularidad. (17-18)

Un ejemplo concreto de lo anterior es el énfasis puesto en aspectos de la entonación, el volumen y la cadencia en la *actio* (acción), momento de declamación del discurso frente a



un auditorio, la cual fue considerada por Cicerón como uno de los componentes fundamentales para alcanzar la elocuencia. De hecho, este político, filósofo y orador romano dedica algunos párrafos en *El orador* para dar cuenta de las distancias que se marcan entre la actividad del orador y la de otros artesanos del lenguaje como filósofos, sofistas, historiadores y poetas: la diferencia primordial se encuentra en el efecto, en el convencimiento de las causas defendidas en el foro (35-37).

Así, en esta tensión dialógica entre la dimensión visual y la dimensión sonora de la palabra, el vínculo entre voz y política parece ser bastante estrecho: en términos de contraste y en diálogo con el refrán citado al inicio del capítulo, la voz, en cuanto acto de revitalización de la escritura, convoca lo político pues instala tanto una intencionalidad sobre la dimensión visual del lenguaje, como una demanda urgente, fáctica sobre el receptor que la escritura diluye: da sentido y dirección a la letra que, hasta ese minuto, se encuentra sumergida en la mudez, otorgándole la dimensión pública del acto declamatorio. La voz, además, pareciera corporeizar la letra ya que toda voz da cuenta del cuerpo empírico que la produce, funciona como una huella de su productor (no hay dos voces iguales) o como extensión sonora de sus cavidades corporales<sup>56</sup>, lo que le otorga a la letra un grado de presencia, si se prefiere, fantasmal de un cuerpo que interpela a quien escucha. Esta corporalidad de la voz se encuentra enmarcada por el uso de énfasis vocales que apoyan, matizan o incluso contradicen

---

<sup>56</sup> El tono, el timbre vienen dados por lo que ocurre dentro del cuerpo, por sus vibraciones, por su tamaño, en fin, la voz da testimonio de una corporalidad interna, la voz como una extensión del cuerpo. Cfr. LaBelle, Brandon. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary*. A&C Black, 2014. P. 3-5.



el valor conceptual de lo dicho con el fin de lograr, sino la persuasión, al menos la atención del escucha.

¿Qué implica este diálogo incrustado en la palabra para la práctica artística que, por definición, la utiliza como materia prima? y, más concretamente, ¿qué involucra para aquella en donde la relación entre voz y letra es aún más estrecha y problemática, esto es, en la poesía? Si bien desde el ingreso de la modernidad aquello que se conoce como género poético o lírico ha dejado de lado, de manera paulatina, el registro de la voz y ha privilegiado el acto escritural privado en pos de la construcción del objeto libro<sup>57</sup>, buena parte del espacio de divulgación y sociabilización de las obras poéticas se ha realizado mediante lecturas públicas en las que se mantiene, de un modo u otro, un vínculo con aquellos aspectos sonoros y vocales con los que la poesía guarda una relación originaria y que se enlaza con determinadas particularidades de la vieja oratoria romana<sup>58</sup>. Creemos, como señala Francine Masiello, que aquello que convoca a los lectores-auditores de poesía no solo son los rasgos propios del contenido del poema, sino que también su puesta en acción, ese llamado que hace el poema

---

<sup>57</sup> Nos referimos a la poesía con aspiraciones canónicas, aquella que funda su especificidad en la letra, prácticas literarias que, en términos foucaultianos, buscan ingresar en el espacio de la biblioteca en cuanto apuestan por un formato concreto: el libro como objeto definitivo de lo literario (Cfr. Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996. 80). Por cierto, esta noción puede ser problematizada a propósito de diversas prácticas literarias que comienzan en la oralidad, pero terminan en la publicación (por ejemplo, algunos miembros del movimiento de poetas nuyoricans). Creemos que en estos casos el influjo del prestigio de la letra termina por superponerse a la performatividad oral por la necesidad de emergencia en el campo cultural *letrado*.

<sup>58</sup> “Es tanto más laudable que el poeta procure lograr los mismos efectos que el orador, cuanto que procede sujeto por las cadenas del verso. Pero aunque sea elocuente y magnífico el estilo de los poetas, creo que tienen más libertad que nosotros [los oradores] para formar y componer palabras, y a veces atienden más al deleite de los oídos que a las sustancias de las cosas” Cfr. Cicerón, Marco Tulio. *El Orador (a Marco Bruto)*. Trad. de Marcelino Meléndez Pelayo. S/f. *Histórico Digital*. Web. 20 Enero 2020. 36.



“a través del inefable, inmaterial encanto de los ritmos, del *tempo* y la voz” (9) pues todos estos elementos son parte constitutiva y conflictiva del fenómeno poético.

El diálogo entre la dimensión visual y sonora del lenguaje no ha sido ajeno al desarrollo de la poesía chilena en la que existen fervientes partidarios de una poética centrada en la escritura. De los poetas chilenos que han demostrado una predilección por este espacio, al punto de minimizar los aspectos que conciernen a la oralidad, el caso de Gonzalo Millán (Santiago de Chile, 1947-2006) resulta muy significativo. Su proyecto literario ha estado signado por el imperativo visual en oposición a una lógica retórico-vocal, haciendo referencia no solo al aspecto gráfico de la letra, sino separando a la palabra de su condición sonora de la cual es sabido que Millán desconfiaba<sup>59</sup>: “Uno de los elementos fundamentales de la poesía es la letra, no la palabra” (Millán en Arroyo 44). Resulta pertinente, entonces, indagar en las posibilidades del registro vocal en una poética tan abiertamente partidaria de la letra y la visualidad como la de este autor.

Para ello se tomará el registro de una lectura realizada por Millán con motivo del documental *Blue Jay, Notas de Exilio* de Leopoldo Gutiérrez. Se trata del fragmento “48” del poema *La ciudad* en su primera versión, es decir, la publicada en Montreal en 1979 y que Millán ha identificado como la versión exiliar frente a la segunda reedición de 1994: “La edición canadiense es la del exilio y la chilena la del retorno” (Millán citado en Ayala 75).

---

<sup>59</sup> Cfr. Ramiro, Juan Carlos. “La palabra es para mí un *pharmakon*”. *Proyecto Patrimonio*. 2004. y Zambra, Alejandro. “Soy absolutamente anti-música”. *Taller de Crítica literaria Mariano Aguirre*.



El registro posee varias particularidades que resulta necesario considerar antes de dar paso al análisis.

## I. Particularidades del registro

El registro vocal se realizó en 2001 para dar voz a una filmación del mismo Millán en una lectura que tuvo lugar en Montreal en el año 1982. Esta grabación pertenece al documentalista Leopoldo Gutiérrez y se llevó a cabo en el café Esperanto con motivo de una lectura poética organizada por Gutiérrez y José Leandro Urbina que buscaba documentar “lo que se estaba produciendo a nivel de «la creación literaria»” (Gutiérrez, correo electrónico)<sup>60</sup> en dicha ciudad. El motivo de la incorporación de una pista de voz sobre la grabación responde a la ininteligibilidad del audio original<sup>61</sup>. De esta primera característica se desprenden un conjunto de problemas teóricos que van desde el montaje como intento de coincidencia de lo visual y lo sonoro —y su respectiva posibilidad aparente—, pasando por las distancias propias del cuerpo y el registro de la voz, hasta el calce temporal entre el Millán del filme y el que incorpora su voz, especie de juego de temporalidades diversas. Para nuestra investigación rescatamos esta última problemática pues, desde nuestra perspectiva, ello puede leerse en diálogo con la condición de reversa temporal que da forma a este poema.

---

<sup>60</sup> Puede revisarse el contenido de esta comunicación en el anexo de esta tesis.

<sup>61</sup> Debo esta importante referencia tanto a Leopoldo Gutiérrez como a María Inés Zaldívar, quien acompañó a Millán el día de la grabación del audio. Gutiérrez agrega respecto a la superposición de la voz al filme: “resultó bien porque se mantiene la fuerza del poema, el dolor está presente por todas partes y la ilusión del “cambio” se queda en el imaginario individual de cada auditor provocado por la metáfora del *rewind* cinematográfico y no afectado por factores externos al poema y que podían ensuciar “la performance” de la lectura.” (Correo electrónico).



A propósito de estas posibles discusiones y con relación al hecho de que este es el único registro de nuestro corpus que posee una dimensión fílmica, creemos que el audio responde a cierta independencia del material visual, apoyando la noción de una distancia fáctica entre estos dos niveles. Según señala Francisco Cuadrado, la desvinculación del sonido y su fuente en la producción cinematográfica no está dada solo por un proceso productivo que separa el tratamiento visual del sonoro, sino por la acusmatización del material audible, es decir, por la creación de un entramado sonoro ajeno a cualquier fuente y que, una vez frente al filme, el espectador une metonímicamente con la imagen, propiciando un hilo narrativo (305-307). Esta independencia del material sonoro nos permitiría analizar el registro vocal separadamente de la dimensión visual y, desde allí, contraponerlo a la dimensión de la letra como una versión más de las que circulan en las publicaciones.<sup>62</sup>

Por su parte, el registro vocal corresponde a una lectura poética, género que posee sus características propias y que hemos descrito profusamente en el segundo capítulo de esta tesis. Con todo, conviene puntualizar que la lectura de poesía se ha identificado, por lo general, con un espacio no teatralizado, por considerársele, por una parte, relacionado a la depuración aséptica de la voz (Porrúa 199) y por otra, un espacio ajeno a las intenciones poéticas pues la dramatización, centrada en el *pathos* interpretativo (Berry 227), se aleja de la puesta en escena del lenguaje plegado sobre sí mismo como punto focal de la lectura (Porrúa 175). En este esmero, en el cuidado por esta palabra que es solo poética, la expresión

---

<sup>62</sup> Para profundizar respecto a las versiones de *La ciudad* y su condición política recomendamos los siguientes artículos: Ayala, Matías. "Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán". *Chasqui*, Vol. 39, N° 1 (2010): 64-80. JSTOR. Web. 24/02/2015 y Leal, Francisco. "Interrumpir el golpe: arte y política en *La ciudad* de Gonzalo Millán". *Taller de Letras* N° 40 (2007): 203-220.



corporal consciente queda concentrada en la voz: la mayor parte de la intencionalidad performática parece quedar condensada en la palabra poética, es decir, en la escucha de aquello que está conformado por la letra y la voz.

De este modo, la lectura poética posee una especificidad que Don Ihde relaciona con la música: la voz del poeta, más que estar relacionada con la del actor, está vinculada con la capacidad de amplificar el silencio, esto es, transportar a su escucha a un evento en sí mismo, el evento del poema que la voz sugiere y pone frente a nosotros más allá de la significación semántica (175-176). Esta consideración de la lectura poética se amplía hacia la performance con lo propuesto por Cornelia Gräbner: la actualización del poema en la voz se relaciona con una *oralidad aurática*, es decir, con aspectos estilísticos que están más en la voz situada, en la acción misma de enunciación, que en la instancia de la letra (71-72). Por su parte y en una línea similar, Charles Bernstein identifica a la lectura de poesía como una performance que puede desarrollarse en dos niveles: uno, como extensión de un escrito —acercamiento que lo distanciaría mucho más de las performances centradas en el instante, en el acto efímero— y dos, como acto en sí mismo, lo que implicaría poner atención sobre el fenómeno vocal (*The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* 142), en concreto, en los aspectos del ritmo y el tempo, el tono, la entonación, el timbre y el acento, los que, a su juicio, son los elementos que intervienen con mayor fuerza en la lectura poética entendida como performance (144-145).

Así, el empalme del audio con el gesto vocal no se trata solo de la coincidencia de la voz y la boca, no es un gesto mimético, sino un acto de restitución. Se trata de devolver a esa imagen muda, contaminada por el ruido del ambiente, imposibilitada por la precariedad del



registro, un decir exiliado de la grabación, un decir del exilio que es revisitado, diecinueve años después, por la experiencia del retorno. Comprendido esto, no es posible postular un calce sin roces entre una voz y otra pues se trata de vocalizaciones diferentes; una enmudecida e ininteligible en el exilio, producida por una fuente filmica, otra proferida por Millán en directo, audible e intencionada hacia cierta ejecución vocal, es decir, una performance de la voz en términos la restitución aurática de un momento oral.

Sin embargo, esta auralidad de la voz no solo está centrada en el momento que el film registra, sino que también se apoya en la versión del retorno de *La ciudad* (1994), aunque no sin tensiones. El registro de Gutiérrez para su documental incorpora un cambio, propio de la oralidad, en el noveno verso del fragmento “48”: “la corriente se desen... vuelve... se devuelve, ¡mierda!, por los cables”, exabrupto oral que Millán replica en la grabación del audio. La intromisión de esta vacilación y la interjección impactan sobre la superficie del fragmento escrito, conflictuando su impersonalidad. Además, Millán en su lectura agrega una “s” al apellido de Prat, cuestión que complejiza aún más la relación entre la versión del exilio —que, se supone, la lectura actualiza— y la versión del retorno en donde, en efecto, el apellido incorpora aquella variante en la letra. En este sentido, la versión sonora se distancia de la soportada en la escritura, al igual que se distancia del registro filmico, creando una versión vocal específica que, por un lado, responde a las necesidades concretas de un documental político sobre el exilio, en cuanto recuperación de un proceso histórico y que, por otro, vuelca el poema hacia lo testimonial al hacer audible la aparición de un cuerpo en



las *erratas* de la voz, vacilaciones en las que resuena la *errancia* de dos exilios: el de Millán y el de su letra.

## II. El ruido de la voz sobre la letra

La obra poética de Gonzalo Millán ha sido incluida dentro del denominado objetivismo literario, apelativo que le viene dado no solo por sus vínculos con William Carlos Williams, Charles Reznikoff o Louis Zukofsky, entre otros, sino por su voluntad expresa de, en primer lugar, acabar con el estatus privilegiado que ostenta el sujeto romántico en la poesía y, en segundo lugar, por proponerse una escritura centrada en la imagen, en la mirada, ajena a la práctica metafórica que, antes de dar cuenta del objeto, pone por delante al sujeto que lo percibe<sup>63</sup>. El mismo poeta definió su actividad creadora en oposición a la cara más discursiva de la moneda lingüística: “La brevedad, la concisión, la claridad, la condensación, permiten al texto defenderse del carácter parasitario y tergiversador del lenguaje. Las formas breves son antidiscursivas y buscan complicidad con el silencio sin retroceder al simbolismo” (Ramiro Parr. 11). Si la palabra posee dos dimensiones, Millán observa en una la contraparte de la otra. Así, funda su poética en un laconismo expresivo que tiene su posibilidad en la letra, el lugar de la depuración, espacio anti-discursivo con claros tientes asépticos. Resulta notable en esta cita la apelación al silencio, en donde se deja ver un guiño a su opuesto: el ruido, la sonoridad y, en términos lingüísticos, la voz. Al respecto, el poeta afirma de sí

---

<sup>63</sup> Resulta importante destacar que para Millán esta objetividad no implica la exclusión de una subjetividad, sino la reducción de un exceso de individualidad. Cfr. Millán, Gonzalo. “Hacia la objetividad” en Bianchi, Soledad. *Hacia la lluvia y el arcoíris (Antología de jóvenes poetas chilenos)* Rotterdam: Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983.



mismo: “soy una persona que habla poco, desconfío de la oralidad” (Millán en Arroyo 17), perspectiva personal que se visibiliza en su proyecto de escritura.

De este modo, en la poética de Millán observamos una oposición dentro de la palabra: por un lado, se encuentra la escritura, encarnada en la letra, en donde el lenguaje queda inoculado pues abre la posibilidad de la medida y de la confianza; por otro aparece la voz como un resto, un residuo y un parásito corruptor que impide a la palabra su decir en silencio, hablar en voz baja.

Esta idea de la voz como una excresencia lingüística posee una larga data y, según señala Mladen Dolar, ha sido desechada incluso por la lingüística, la que ha considerado a la voz como “el punto ciego de la producción de sentido... un significante desechado” (29). En efecto, en el modelo lingüístico la voz no posee ningún nivel de representación de significado. Por una parte, la posición saussuriana, tal como ha sido expresada en el *Curso de lingüística general*, asume tanto a los significados (conceptos) como a los significantes (imágenes acústicas) representaciones psíquicas que nada tienen que ver con sus realizaciones físicas. En este sentido, la lengua sería solo un sistema de correspondencias negativas cuya única posibilidad de materialización es la escritura: “la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas palabras” (Saussure 31)<sup>64</sup>. Por otra parte, la voz es apenas entendida como soporte material, canal y camino hacia el significado. De hecho, la fonología, lejos de preocuparse de los fenómenos sonoros, los

---

<sup>64</sup> Como hemos señalado en el primer capítulo de esta investigación, en la primera nota al pie, esta es la posición estándar respecto a lo propuesto por Saussure sobre la voz, es decir, la postura que se expresa en el *CLG*. Sin embargo, encontramos una mirada muy distinta a la oficial en el trabajo recopilatorio que recomendamos a continuación: Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.



reduce a rasgos estructurales binarios de un sistema de correspondencias. De esta suerte, la aseveración millaneana, en su esterilización de la palabra, y la posición de Saussure en el *CLG* coinciden: la voz es una sobra que no entra ni en el significante ni en el significado, “un resto que no tiene sentido” (Dolar 33) o, más bien, la distorsión acústica que oscurece el significado.

El uso lacónico de la letra implica, entonces, la posibilidad de contener el flujo del discurso y el ingreso patógeno de la voz al cuerpo de la letra. Para ello —y con mayor vehemencia en *La ciudad*— Millán propone una referencialidad que crea sentido por superposición, instando al lector a la construcción de un significado a partir de “un conjunto de oraciones neutras, sintácticamente de una extrema simplicidad, compuestas nada más que por sujeto y predicado” (Binns 130). Podemos observar aquello en los tres primeros versos del fragmento “48” en su versión de 1979, en la que la correlación, el vínculo de sentido entre los versos ocurre gracias a un proceso de correlaciones cohesivo-consecutivas, propuestas de manera implícita: “El río invierte el curso de su corriente./El agua de las cascadas sube./La gente empieza a caminar retrocediendo.” (85). Este proceso limita el ruido de la voz en cuanto busca acercarse al silencio como ideal poético, dejando de lado los aspectos que no sumen a la construcción de un entorno de significación objetivo. Así, el «ruido» de la letra, marcado por el uso de valoraciones discursivas que perfilen a un sujeto, la utilización de la primera persona gramatical o el empleo de figuras fónicas, queda excomulgado del proyecto millaneano a propósito de su interés por la impersonalidad en la escritura. Esto es, por cierto, más claro cuando nos referimos a la voz física: resulta casi imposible conseguir registros de



audio del autor y, quizás, esto explique el que, durante la ceremonia de recepción del Premio Pablo Neruda, no haya sido él quien leyó *La ciudad* sino Inés Moreno, limitándose el autor a leer apenas los cinco versos que componen “Árbol de la esperanza”<sup>65</sup>.

En el proyecto poético de Millán, la letra en su mudez permite la desaparición de un sujeto explícito que interprete el mundo y la aparición de una mecánica en la que el poema se sustenta en su mutismo. Sacar la voz, quitarla del poema, permite la emergencia del objetivismo pues el texto no comporta una dirección interpretativa ni a un sujeto que la enuncie. La voz, entonces, implica una actualización; la performatividad vocal sugiere una interpretación sobre la superficie de la letra y allí se encuentra su ingreso al orden de un significado potencial.

La posibilidad de significado que hace ingresar la performance lectora del fragmento “48” es la aparición de un sujeto en medio del texto. Más concretamente, se trata del ingreso de un sujeto testimonial que, por medio de la voz, penetra en el poema para dar dirección al mismo, irrumpe ideológicamente la mecánica textual y silencia la palabra callada en pos de un testimonio. Esto implica una clara tensión con la poética millaneana y, en particular, con *La ciudad* que se ubica en la línea más “objetual, despersonalizada y serial” (Ayala 67) de la obra de este autor. Proponemos aquí que este sujeto se inserta de contrabando en su propia poética mediante la voz, haciendo emerger lo que no se puede decir ni dentro del proyecto de Millán ni en el contexto de una dictadura.

---

<sup>65</sup> Cfr. Millán, Gonzalo. *Ceremonia de entrega de premio Pablo Neruda a Gonzalo Millán* [grabación sonora]. Santiago: Sociedad de Escritores de Chile, 1987.



En este sentido, podemos hablar de un exilio de la voz que responde a dos condicionantes: por un lado, que la voz esté ausente se relaciona con la intención de excluir la experiencia subjetiva, en cuanto se espera no solo dar cuenta del trauma personal y nacional del golpe, sino que abrir el poema a la experiencia de las dictaduras del continente por medio de una escritura de sujeto cero —la ciudad no es solo Santiago de Chile, sino cualquier ciudad latinoamericana que ha sufrido o sufre un contexto dictatorial, sinécdoque de un proceso experimentado a nivel patrio—. Al respecto, Grínor Rojo observa en *La ciudad* un proyecto poético que se construye a partir de la escritura, puramente en el nivel visual de la palabra, a fin de reconstruir una patria perdida:

Millán abandona por consiguiente la concepción de la poesía que contra toda certeza se presenta a sí misma como un «decir», discurso hablado que hace del advenimiento del objeto poético en el mundo una ocurrencia natural y sin esfuerzo, para reemplazarla por una concepción de la poesía como un «escribir», discurso humanamente faenado y que hace del advenimiento respectivo de su objeto en el mundo el efecto resultante de un proceso de trabajo. No un decir para escuchar, sino un escribir para leer... El poeta contribuye con esa escritura a mitigar las deficiencias del exilio, en tanto también colabora en la más grande tarea de reconstruirle a la patria su cultura arrasada. (81-82)

Por otro lado, esta ausencia responde a la voz que no puede seralzada en dictadura: Francisco Leal señala que “*La ciudad* constata esa desaparición escandalosa [del lenguaje]... como lugar que fuerza o presiona un alfabeto necesariamente quebrado, de palabras rodeadas de silencio” (206). Esta voz solo puede ser dicha o bien en el lugar mudo del exilio, en donde —literalmente en este caso— no pueda ser escuchada o bien en otro tiempo, uno anterior o posterior a la dictadura, cuestión que coincidiría tanto con las condiciones de producción de la lectura aquí analizada como con el mecanismo de reversa que el poema propone.



En este último aspecto encontramos una coincidencia entre el acto de devolver la voz a la letra y la posibilidad de retroceder en el proceso de corrección: reintegrar lo que se había perdido. Volver sobre la mueca, sobre la articulación que presentifica una voz que no se oye, dialoga con el proceso de *rewind* del poema, lo que, a su vez, también evoca la materialidad audiovisual del soporte: el procedimiento textual tendrá un calce con el tratamiento sonoro y con la condición material del registro, sin embargo, este ajuste presentará un conjunto de tensiones, como indagaremos más adelante.

### III. Huellas vocales de un testimonio

Pero, en concreto, ¿cómo ingresa el testimonio en la lectura del fragmento “48”? ¿Cómo interviene la voz en este proceso e irrumpe en un proyecto que desea despersonalizar la referencia a la dictadura nacional, a una ciudad que “solo era Santiago en término abstractos” (Millán en Arroyo 34)? En primer lugar, resulta necesario constatar lo evidente: el “48” es el fragmento de *La ciudad* que apunta de forma más directa a un proceso vivido en Santiago de Chile el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado cívico militar contra el gobierno de Salvador Allende. Esto diferencia al fragmento del resto de la obra pues se trata del único que se inscribe de modo explícito en la historia chilena. Este dato no resulta menor en cuanto revela una clave de lectura que abre la posibilidad de situar lo testimonial, aunque no como documento, sino como aparición de una subjetividad inscrita, fantasmalmente, en la letra y corporeizada por medio de la voz.



En segundo lugar, si bien señalamos que por medio de la voz, en la actualización de la letra, emerge un cuerpo, corresponde analizar las implicancias de esta aseveración mediante el análisis concreto de aquellos aspectos vocales de la lectura que dan cuenta de este espacio. Al mismo tiempo, se hará referencia a la recuperación de cierta retórica instalada en la voz, huellas discursivas que apelan a una lectura del proceso del golpe que ese sujeto instala y que apuntan a una experiencia.

*a. Pausas, entonación y volumen*

La pausa, en tanto componente del discurso oral y en particular del discurso público, es comprendida desde la lingüística como un recurso prosódico que permite limitar las expresiones fónicas, creando fronteras que establecen el ritmo de un enunciado. En términos funcionales, “conducen al reconocimiento de la estructura discursiva de la oralidad” (Álvarez-Muro 92). Esta mirada, que comprende a la pausa como una ausencia dentro del sistema de negatividades que constituye la lengua, puede ser observada también como un espacio de significación en cuanto crea la expectativa del enunciado a la vez que su clausura; se trata de un recurso expresivo que apunta hacia la aparición de lo emotivo y personal, un ritmo que revela, en la voz, lo mismo que el *paraergon* derridiano revela en la pintura:

*Parergon* deriva del sufijo griego *para* al lado de y *ergon* obra, trabajo. Supone un límite que debería discernir tranquila o nítidamente un adentro de un afuera, lo esencial de lo accidental, por ejemplo, un cuadro y su marco y la pared sobre la que se asienta el cuadro. Si el *parergon* es necesario es porque al *ergon* algo le falta, porque no es una sustancia presente, plena y autosuficiente sino un suplemento o *différance* que remite a otro suplemento y así al infinito. El *parergon* suple una falta en el *ergon* pero también excede, altera y deteriora. Es un "suplemento" que suple una



"falta constitutiva" del adentro pero, a la vez añade, (exceso y defecto) amenazando la presunta pureza del adentro que se falta a sí mismo. (Levstein y Pellizzari 4)

Las pausas en esta lectura muestran núcleos de selección y relevancia entre uno y otro verso insertando, en ello, el discurso que fundamenta esa elección, revelando lo que la letra calla. En la mayoría de ellos, la pausa ronda el segundo entre verso y verso, estableciéndose de este modo un ritmo regular. Sin embargo, en aquellos que podrían juzgarse más significativos se deja una pausa mayor al doble de tiempo: se trata de un silencio pleno de contenido. Ejemplo de esto es la primera pausa larga que se encuentra entre los versos decimotercero y el verso decimocuarto. A este último verso también sigue una pausa meditativa que sugiere un homenaje reflexivo, de una extensión similar. Al respecto, es fundamental diferenciar las pausas propuestas en la escritura, esto es, las que separan los versos, de aquellas que se introducen dentro del verso, a las cuales se les denomina cesuras.

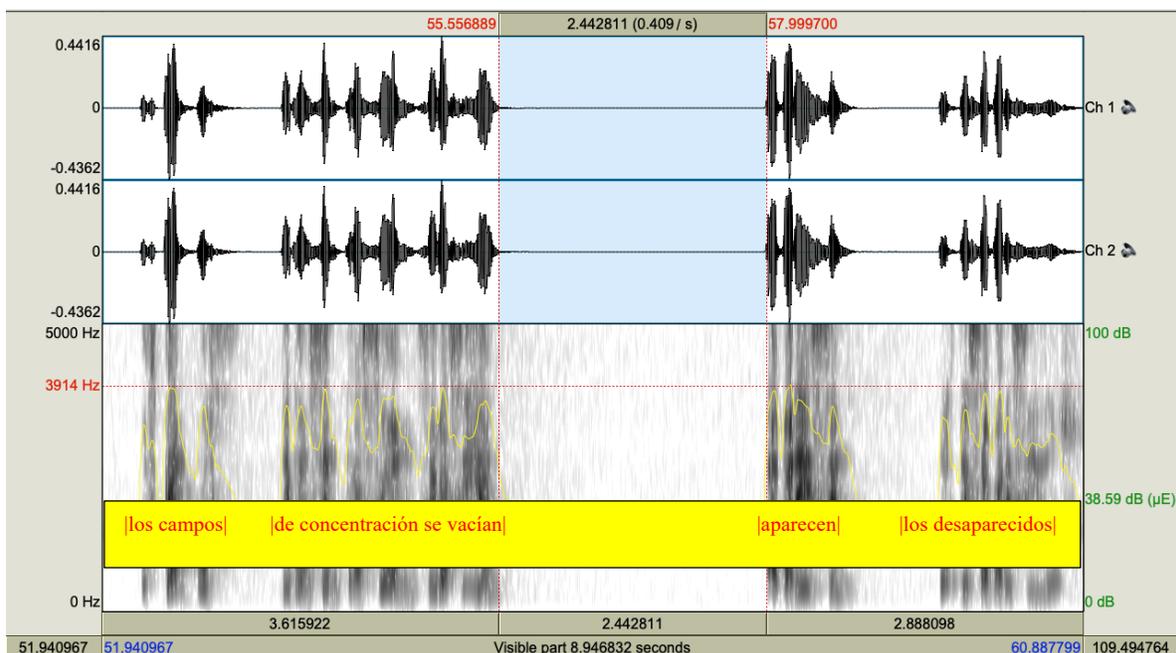


Imagen 1: espectrograma que detalla la pausa de 2,44 segundos entre los versos decimotercero y decimocuarto el fragmento “48” de *La ciudad* de Gonzalo Millán.

Hay un claro quiebre del ritmo que apunta tanto a una de las consecuencias más devastadoras del régimen como a un quiebre en el mismo poema, pues se trata del primer verso que, en lugar de comenzar con un artículo y su consiguiente sustantivo, parte con un verbo, revelando allí un sutil diálogo entre la dimensión visual y sonora del poema. Con todo, la relevancia del quiebre en la mecánica de la enumeración de las acciones y su relación con el impacto de la desaparición solo se revelan, de manera evidente, al nivel de la performance lectora. Esta selección, además de recuperar y exponer una de las más nefastas violaciones a los DD.HH. cometidas durante la dictadura y una dolorosa huella que aun pervive, se vincula con un hecho contextual contemporáneo a la producción de esta lectura, vivenciado por Millán: desde 1982 hasta 1988 se llevó a cabo un proceso de prohibición del ingreso de



personas a Chile, en el cual el Ministerio del Interior publicó once listas con 3.542 personas autorizadas para volver al país (Aguirre et. al., *Exilio chileno*). Muchos de quienes deseaban retornar pero no se encontraban en esta arbitraria lista, fueron marcados con una “L” en sus pasaportes, rompiendo sus expectativas de regreso. Así, los exiliados también son los desaparecidos, los ausentes de su país, desaparecidos para sus familias y para sí mismos<sup>66</sup>.

En términos de la relación entre la dimensión visual y sonora, existe también una importante distinción respecto de los efectos producido por las cesuras de la performance lectora:

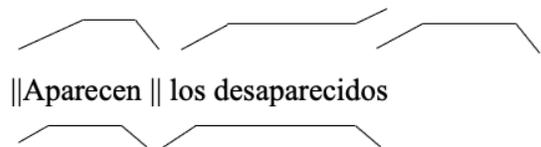
**VERSIÓN ESCRITA**

Los campos de concentración se vacían

Aparecen los desaparecidos

**VERSIÓN SONORA**

Los campos | de concentracióón se vaciían



||Aparecen || los desaparecidos

A nivel textual, el verso decimotercero se configura como dodecasílabo<sup>67</sup> (con acentuación en la segunda, octava y onceava sílaba), mientras que en la versión sonora

<sup>66</sup> Millán intenta regresar a Chile en diversas oportunidades, pero ello resulta imposible hasta 1984. Retorna a Canadá tras una breve permanencia en el país del cual sale decepcionado por causa del clima cultural y la aversión a los retornados. A propósito de ello, Francisco Leal señala: “cuando regresó Millán de Canadá y escribió sobre los escritores que estaban fuera para reubicarlos en el panorama chileno, Raúl Zurita y Patricio Marchant, entre otros, escriben una carta de dudosa comicidad para que Millán vuelva a Canadá” (209). En este sentido, según señala el propio Millán, existe una tercera etapa de articulación de su obra y de la de sus compañeros de generación a partir de este momento: “la reconstrucción de la emergencia [...] etapa hipotética que se comenzaría a perfilar a partir del año 1983, caracterizándose por el rescate de los olvidados, la reaparición de los diferidos y el reagrupamiento de los dispersos; por el desafío abierto a la represión y al silencio. (cit. en M<sup>a</sup> Inés Zaldívar, 17).

<sup>67</sup> Utilizamos aquí la noción de «sílaba métrica» propuesta por Navarro Tomás y que se diferencia de la «sílaba gramatical». La sílaba métrica se relaciona con el valor “que le corresponde en la pronunciación, [el cual] no siempre coincidente con el que pueda figurar en la representación gramatical y ortográfica de las palabras” (Navarro Tomás, *Arte del verso* 13), es decir, que puede unir sílabas a partir de vocales contiguas, aunque estas



encontramos una división del verso en dos hemistiquios: el primero de tres, el segundo de nueve sílabas —“los campos” y “de concentración se vacían”—. Si bien el dodecasílabo es un verso que se ha desarrollado profusamente en la poesía hispanohablante como una estructura conformada por dos hemistiquios de igual medida, sabemos que la poética de Millán rehúye de las configuraciones métricas. Sin embargo, resulta notable que en el fragmento “48” esta estructura versal sea la más común dentro del poema: de los cuarenta versos que lo conforman, nueve son dodecasílabos. Esto, que pudiera parecer un dato insustancial, adquiere relevancia a nivel sonoro.

En términos de la escritura, la poética millaneana expresa un importante nivel de control y estabilidad, coincidente con la tesis de Rojo respecto a la reconstrucción de una ciudad en un orden escrito, esto es, con respecto a una arquitectura textual que le otorga al autor “un doble perfecto de la ciudad que no tiene” (82), construcción sólida y de estructuras relativamente recurrentes. Con todo, este control vacila a nivel sonoro, podríamos decir que tambalea y titubea en la voz: en términos formales, el texto se tuerce, se aberra, en cuanto los hemistiquios (de tres y nueve sílabas, respectivamente) configuran formas métricas extrañas tanto a la tradición lírica en español como al habla cotidiana en nuestra lengua, en donde el octosílabo y, en general, las formas métricas pares, constituyen la norma (Navarro Tomás *Manual de entonación española* 47-48).

---

no constituyan diptongos o triptongos a nivel gramatical. Cfr. Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. Madrid: Visor. 1959, ed. 2004. Impreso.



Este descalce de la voz sobre la letra pudiera estar motivado por la imposibilidad de pronunciar el sintagma nominal completo presentado en el verso, creando la cesura una autocensura respecto al horror de lo que no se puede decir: se trata de “los campos”, no “los campos de concentración”. En términos gramaticales, la cesura debiera aparecer tras dicho sintagma obliterado, es decir, “los campos de concentración” y, luego, “se vacían”. La relación entre cesura y censura ha sido abordada por Rafael Rubio con respecto a su similitud fónica a propósito de su análisis de un poema de Nicanor Parra, según la cual este «espejeo» responde también a cierta similitud de significado: “*Cesura y censura* son términos fácilmente homologables en el plano del sonido. Su parecido fónico nos sugiere una incisiva relación semántica” (Parr. 6). En el caso de la lectura de Millán, este fenómeno ejerce un acto de denuncia al situar, por una parte y como hemos señalado, uno de los hechos más cruentos de la dictadura, y, por otra, al hacer patente, en el nivel sonoro de la palabra, las condiciones de silencio forzado al que muchos compatriotas, tanto en el exilio como dentro del país, han debido someterse debido al régimen militar.

Sin embargo, hay un tercer aspecto de la cesura: “los campos de concentración” se tornan simple y vagamente “los campos” —especie de eco del Edén que describe el himno nacional con sus “campos de flores bordados”—, tal como la dictadura quiere parecer «dictablanda» y, de manera escandalosa en 1980, vestirse de «democracia» tras el biombo de un proceso fraudulento. Se trata de la censura, de la mordaza, pero sobre todo de la superposición de una forma del lenguaje sobre otra, una configuración infecciosa, tergiversadora:



(En Chile) casi podríamos adscribir al *New Speak* de George Orwell, en 1984, que era la lengua que crea el poder totalitario y que tiene esas funciones: mentir, manipular, manejar a la población. Y la alianza que aquí se hizo entre el poder militar y ciertos medios de comunicación tenía ese fin y lo cumplió a cabalidad. Cuando se ha detenido y asesinado a alguien y se habla de un *presunto desaparecido*, ya se está utilizando un término manipulador e inmoral (Millán en Arroyo 34)

Ahora bien, un segundo caso relevante es la pausa que corresponde al silencio más largo de la lectura: el que se encuentra antes y después del verso que consigna, con solemnidad, la fecha de la debacle: “11 de septiembre”. Este silencio no solo pone de relieve el origen del trauma social y personal, sino que enmarca todo un conjunto de tensiones: aunque el resto de la lectura apunte hacia lo indicial, este verso rescata el único dato constatable del que, a propósito de su excesiva precisión, no se puede decir nada; es a su vez tumulto y resumen, elocuencia y parquedad, represión y denuncia en la que solo el silencio que lo rodea puede decir más que la descripción: 2,7 segundos lo separan del verso previo, 3,1 del siguiente. Este silencio se encuentra planteado levemente en la letra —pues se trata de un dato vuelto verso—, pero es en la lectura donde adquiere su sentido más intenso y explícito, es una pausa que grita, el *estruendo mudo* vallejiano, siguiendo la perspectiva de Adriana Valdés sobre esta obra (70).

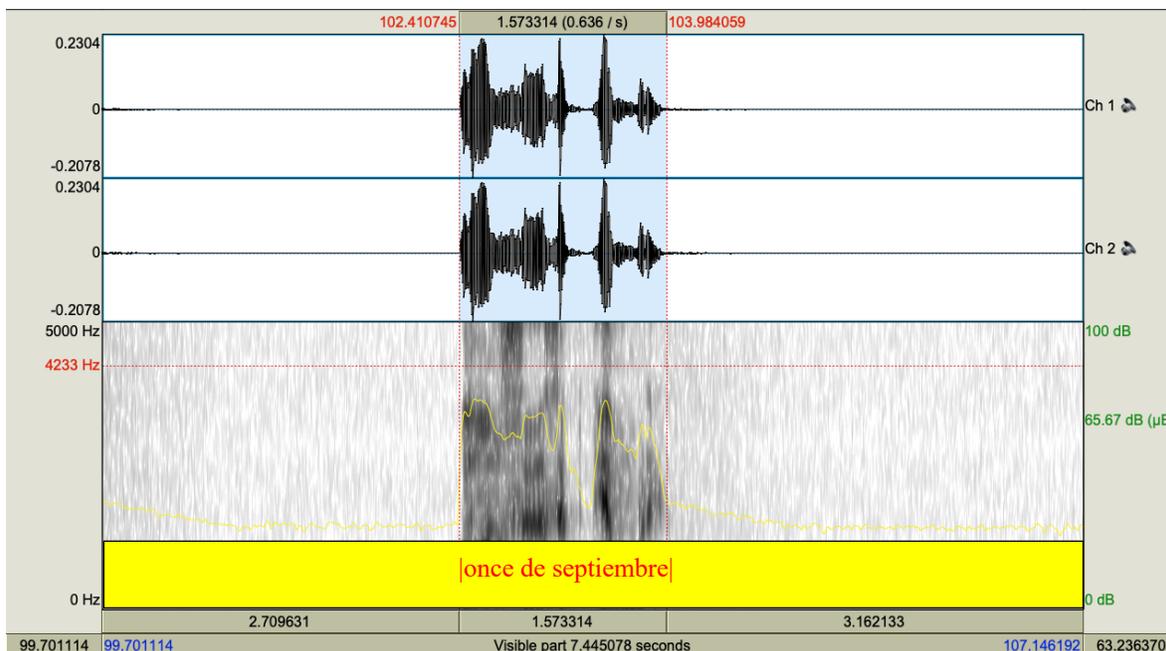


Imagen 2: espectrograma que detalla las pausas anteriores y posteriores al verso vigesimosexto del fragmento “48” de *La ciudad* de Gonzalo Millán.

En su obra *El silencio*, David Le Breton indaga en la particularidad de este fenómeno en el contexto de los sobrevivientes de la *shoah*. Advierte que antes que la imposibilidad del relato, de la recuperación de los hechos, ocurre que no hay posibilidad de escucha; se trata de un grito que escoge el silencio no porque no se le pueda oír, sino porque no se le puede comprender, el horror de lo indecible es también incomprensible para quien no lo ha experimentado, pese a toda la buena disposición del oyente:

La palabra se diluye en la indiferencia, en la imposibilidad que tiene de ser oída. El silencio ensordecedor que rodea el escenario del suceso y su memoria supone una confrontación con lo indecible, con la retorsión de la palabra, que se va diluyendo en un silencio que no es más que la forma extrema del grito... La experiencia de los campos de concentración es algo impensable, es destructora de la lengua y de la comprensión que con ella



podiera establecerse; no queda más que el vacío, el abismo insondable que compele al hombre al mutismo ante tal cantidad de horror. (82)

En este sentido, la pausa indica la soledad del relato y el testimonio del aislamiento, la distancia física del exilio, pero también el peso de la experiencia inenarrable que perfila a quienes la comparten en su mutismo. Se trata igualmente de un verso axial, en cuanto las imágenes que le suceden resultan, con respecto a las que le preceden —marcadas por la tortura, la violencia y la muerte—, de un talante positivo. En ellas, Chile se recompone: vuelven los refugiados, la democracia, Neruda y los obreros movilizados. Así, el silencio enmarca el paso de un orden a otro, de lo real hacia la dimensión del deseo, del presente indecible y silencioso hacia el pasado de un decir colectivo que se recupera en la escritura, pero, como veremos, se tensiona al nivel de la voz.

Por otra parte, resulta inevitable, dada la especificidad histórica del fragmento “48”, vincular tanto las pausas como la entonación al contexto político-discursivo de la época. Los acentos y las vocales largas emitidas por Millán recuerdan la retórica del discurso público que enmarcaba las palabras del contexto chileno de los sesenta y setenta. Si bien no puede hablarse de eco en términos de la entonación emocional y de foco<sup>68</sup>, sí puede decirse que la voz constituye una huella del empleo público y político de los valores suprasegmentales de

---

<sup>68</sup> Según Francisco José Cantero y Miguel Mateo, desde la perspectiva del Análisis Melódico del Habla, pueden reconocerse tres niveles de análisis en torno a la entonación: entonación prelingüística, lingüística y paralingüística —la de nuestro interés—, en la que encontramos las entonaciones de cortesía, emocional y de foco. La entonación emocional corresponde a “la expresión de los rasgos personales del hablante, su idiosincrasia, su relación espontánea con los demás, su expresión creativa y, en general, a expresión de las emociones y la afectividad... la *entonación de foco* es aquella que se centra en la propia melodía del enunciado, para llamar la atención sobre ella, focalizarla en su conjunto o focalizar una parte, y/o subrayar su relevancia en el discurso” (123). Cfr. Cantero, Francisco José y Miguel Mateo. “Análisis Melódico del Habla: Complejidad y entonación en el discurso.” *Oralia* 14 (2011): 105-127.



la palabra, de una concepción lingüística que la dictadura viene a reemplazar por la voz golpeada y fáctica de Augusto Pinochet y, en general, del lenguaje castrense. Según Francisco Leal, “Millán reiteró varias veces (sic) que durante la dictadura le parecía que el lenguaje estaba contaminado, y que esa contaminación exigía no solo la constatación sino escribir sobre la base de ese lenguaje corrompido” (205). A pesar de ello, al menos en términos de la voz en esta lectura, Millán parece dotar de aquella fuerza retórica algunos de sus versos —por ejemplo, en la extensión de las vocales de los verbos— para, tal como hace el poema, evocar el momento previo a esa contaminación.

Esta referencia a otro uso vocal de las palabras no solo se relaciona con un retorno de lo personal en lo colectivo, en cuanto la voz parece convocar una experiencia lingüística perdida, sino que, al final de la lectura, hace patente esta imposibilidad del retorno que en la letra aparece, al menos al nivel gráfico, como plausible. Se trata del último verso del fragmento: “¡Venceremos!”. Resulta importante distinguir la versión sonora de la versión impresa que en su factura aparece marcada por la exclamación, por la evocación del grito musical, retorno al slogan sonoro que, en términos propagandísticos, condensa el proyecto de la Unidad Popular.

En la superposición del texto y la performance vocal, este grito se revela como una contradicción: en lugar de aumentar la intensidad del sonido, marca explícita del grito lingüístico, Millán disminuye el volumen de su voz, dando cuenta de una marcada melancolía. Así, en la sílaba en la cual debiera recaer el aumento del volumen (cuyo nivel está destacado en amarillo en la imagen 3), esto es, en la penúltima, hay una caída de los



decibeles medios de la lectura —aproximadamente 76,5 dB— hasta 72,5 dB, creándose una cesura en la palabra.

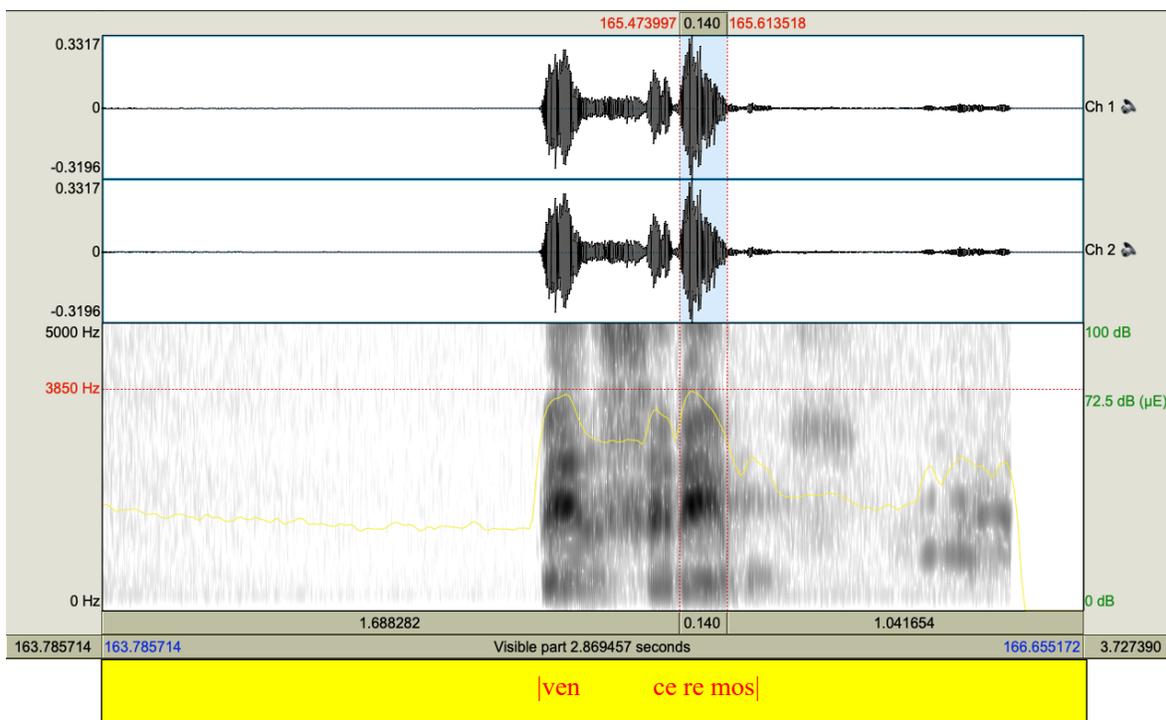


Imagen 3: espectrograma que detalla la intensidad de la penúltima sílaba del verso final del fragmento “48” de

*La ciudad* de Gonzalo Millán.

Esto apunta no solo a la imposibilidad de un retorno lingüístico, a la constatación de la ruina, a “aceptar que ese grito está muerto” (Leal 218), sino a la única posibilidad de reconstruir una experiencia histórica sin la ficción de la completitud, sin la ilusión de una coherencia retroactiva. Una historia que, yendo en reversa, da cuenta de su propia falta, mira su propia ausencia y que, tal como el *Angelus Novus* benjaminiano, se mueve hacia el futuro con los ojos fijos en los escombros del pasado. Se trata de la voz del exilio y su experiencia



actualizando la superficie de la letra que, en su perdurabilidad, es incapaz de adaptarse a la velocidad de los trances del sujeto.

b. *Se desen... vuelve... se devuelve*

Una de las características de la producción oral, entendida en el amplio sentido que va desde la conversación hasta la lectura, son los diferentes grados de espontaneidad a la que está sometida. Lo espontáneo de la oralidad hace ingresar el error, el lapsus, el tropiezo. La mirada de Freud sobre este asunto es célebre: para el psiquiatra austriaco, los actos fallidos que toman la forma de errores del habla son, en realidad, actos correctos ya que trasuntan aquello que el hablante mantenía oculto y que ha salido a flote a propósito de alguna similitud fonética con la palabra que se pretendía decir (31). Esta particularidad del habla también es propia de la lectura en voz alta (*Verlesen*) y, lejos de estar vacía, su tachadura sugiere un cúmulo de sentidos.

En la lectura de Millán, el lapsus se da en el verso noveno y se intensifica con la aparición de una interjección que le otorga relieve a la letra: en la página 85 de la edición de *La ciudad* de 1979, está escrito “la corriente se devuelve por los cables”, mientras que en la performance lectora se oye /la corriente se desen... vuelve... se devuelve, ¡mierda!, por los cables/.

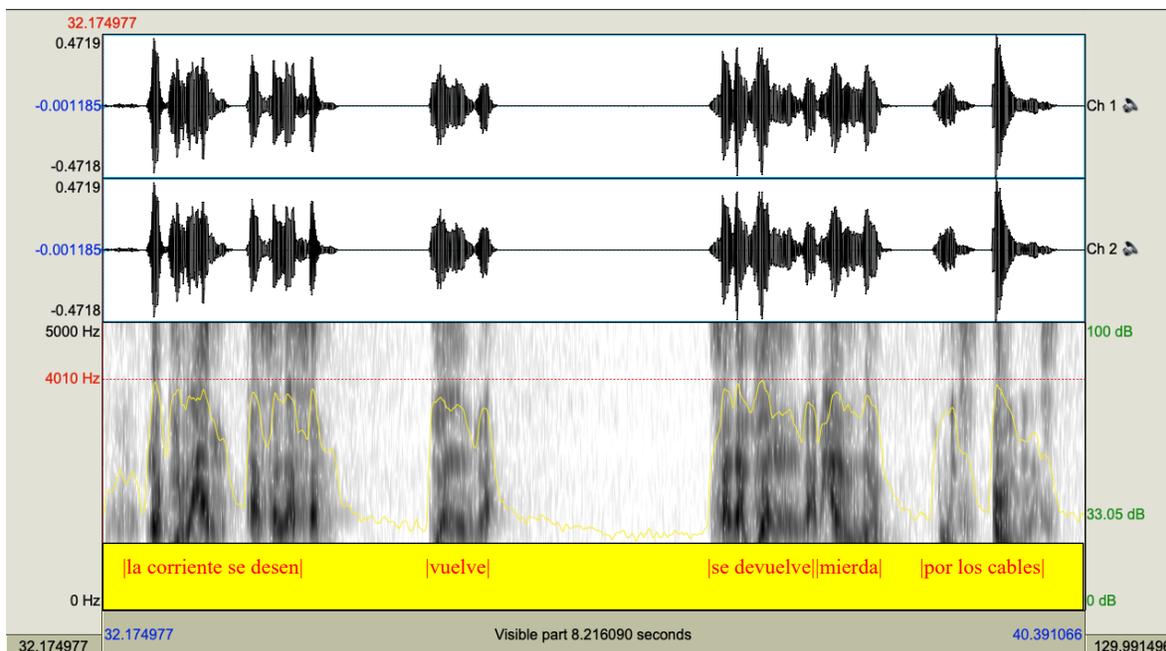


Imagen 4: espectrograma que indica el lapsus del verso noveno del fragmento “48” de *La ciudad* de Gonzalo Millán.

En este *lapsus linguae* se revela justamente el sentido contrario a lo que la letra busca inscribir: la tortura no termina, no retrocede, por el contrario, vuelve a ser ejercida, se expulsa con tal fuerza que hace exclamar al emisor. La tensión que la voz ejerce sobre la letra implica, junto a su actualización performativa, la aparición de un sujeto que revela su propio horror y, con ello, aparece una fisura sobre el sentido literal del texto. Ambos aspectos son el espacio de lo indecible: el error revela el horror, lo impersonal de la letra se muestra personal en la voz.

El lapsus “*vuelve*” se relaciona, asimismo, tanto con la condición exiliar de Millán como con el mecanismo de reversa que da sentido al poema. El primer aspecto, más evidente, se encuentra determinado por el contexto de la lectura: en efecto, Gutiérrez realiza una



grabación para dar cuenta del estado del arte literario en Montreal, particularmente de los poetas chilenos que allí se encuentran exiliados: Etcheverry, Urbina, Nómez, Martínez y Millán. La filmación ocurre el día siguiente de la lectura, en condiciones ideales para ella, con todos los poetas citados el día anterior a la escucha de sus colegas. Así, el lapsus de Millán convoca a esa comunidad y expresa el más profundo deseo de la misma: el regreso, la vuelta al país natal. Ello se vincula directamente con el segundo aspecto que, creemos, hace aparecer este lapsus. Se trata de mostrar el mecanismo de retroceso del poema como una imposibilidad: dicho proceso de *rewind* falla, produce el tropiezo verbal porque el retorno —en términos cronológicos, pero también espaciales, esto es, el deseo de retornar a Chile— se revela solo como una *vuelta*, como la repetición de lo ya vivido, comienzo de lo mismo y clausura del futuro en un tiempo circular. Aquí, tal como ha mencionado Hal Foster en *El retorno de lo real*, es posible observar que la repetición de motivos, constituida en esta lectura por el lapsus *vuelve*, constituye no solo un elemento que «recupera» el momento del trauma, sino que también lo genera en la misma lectura: más allá de integrar el acontecimiento traumático a la economía psíquica del sujeto, este se *produce* en la enunciación, todo aquello entendiendo que el trauma es un encuentro fallido con lo real y, en tanto real, no puede ser representado sino únicamente repetido; se trata de “una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado*” (134-136). Al respecto, y en diálogo con la neovanguardia de los sesenta y setenta, Millán sostiene que “la repetición es el nuevo principio creativo” (Guerrero en Arroyo 46).



Con todo, y dadas las condiciones de sobre-grabación de la pista de audio, conviene entender que en lugar de estar frente a un error se está ante la mimesis del error. Al respecto, Freud ya había considerado la posibilidad del uso del lapsus como recurso expresivo, en particular, de los escritores: “el poeta considera el acto fallido como algo pleno de sentido, pues lo reproduce después intencionadamente, dado que no podemos pensar que se ha equivocado al escribir su obra y deja luego que su equivocación en la escritura subsista, convirtiéndola en una equivocación oral de su personaje” (33). En esta lógica, la pista de audio incluida el 2001 funciona como eco de lo ininteligible: toda la primera lectura es el acto fallido que la grabación corrige y que vuelve intencionales estos lapsus en pos de su verosimilitud, en favor de hacer nítido el error. Si bien, esto se encuentra motivado por fines técnicos vinculados tanto a la calidad del audio como al calce de la imagen y la voz —que, en realidad, no calzan ni antes ni después—, creemos que la corrección de la primera lectura refuerza el sentido del lapsus, en cuanto descubre en él una fisura que debe ser cubierta, paradójicamente, con mayor nitidez en el error. Se trata, entonces, de un Millán del presente que le revuelve la voz al Millán incomprensible del pasado, restituyéndole sus errores y los sentidos contextuales y textuales que de este pueden desprenderse, tal como si de un personaje se tratase.

Así, creemos que todas estas marcas vocales insertas en la lectura apuntan a la emergencia de un testimonio del exilio enmudecido en la letra. La emergencia de un cuerpo está sujeta a una voz que funciona como una conexión para dar carne a una palabra marcada por la experiencia del exilio. La mudez de la letra, como se dijo, se relaciona con el proyecto



millaneano que opta por la escritura y que hace muy difícil de rastrear la voz y el cuerpo que la produce, pero también se vincula con la mordaza impuesta a los opositores del régimen y que, de algún modo, se desanuda en el alzamiento vocal, siempre en el contexto del exilio o en el marco de una temporalidad distinta a la de la dictadura. Pensamos que la opción por la mudez no es solo una estrategia de campo literario, sino de sobrevivencia a la vigilancia del régimen a la vez que de denuncia del mismo: el fondo silencioso sobre el que la voz da cuenta de una experiencia.

#### IV. *Levantar la voz de su exilio*

La dictadura de Augusto Pinochet intercepta la voz de los otros, clausurando la polifonía e interviniendo el panorama lingüístico con una perspectiva monovocal. Al respecto, Millán señala que “toda dictadura te obliga a la mudez, por prudencia, por cautela. No se puede hablar demasiado. Entonces eso va haciendo que uno se comunique de otras maneras” (Arroyo 39). Frente a esta censura, el alzamiento de la voz, aunque se ejerza desde el desplazamiento físico (exilio) y temporal (postdictadura), es una manera de alzarse en contra, si bien no de la prohibición, del legado dictatorial, de la letra de la ley.

Dolar, con respecto al poder de la voz sobre la ley escrita y la letra sacra señala: “esas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria, pueden adquirir fuerza performativa sólo si se las delega a la voz, y es como si el uso de la voz dotara en última instancia a estas palabras de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual” (132) y más adelante: “es la voz la que, ritualmente, asegura la correcta autoridad de la letra” (137). La



monovocalidad que sostiene cualquier proceso dictatorial está vehiculizada por el cuerpo del mandatario de facto y su asentamiento en el poder, desde donde inaugura su propia práctica oral, modelo y figura del orden que se propone instalar. En este caso, su práctica es opuesta a la del gobierno anterior: frente al discurso allendista, marcado por una oratoria repleta de giros y figuras lingüísticas, Pinochet propone uno de orden parco e impositivo que da cuenta del talante purgador y pragmático del régimen. Según señala Gaforre desde una perspectiva psicoanalítica, el fundamento de esta forma de ley es el alzamiento de la voz áfona del Amo, voz que constituye su deseo, y que adquiere su legitimidad cuando las voces de los otros, al hacerse escuchar, son un eco de su deseo, generando una sensación de unicidad social en el discurso (57-58), lo que también se expresa en la reproductibilidad de esa orden al nivel escrito, cosa evidente en los años ochenta en cuanto coincide con la etapa más «abierta» de la dictadura: la retórica militar traducida en documentos que ordenan exilios, posibilidades arbitrarias de retorno, actos cívicos y culturales controlados, la redacción de una nueva constitución, entre otros, que legitiman de esa voz en la dimensión visual del lenguaje para la instalación del modelo neoliberal. De este modo, aquellas voces que no coinciden con la voz del Amo son silenciadas, excluidas, exiliadas o, derechamente, se las hace desaparecer.

Derrocado el dictador y su voz que sustenta la ley, esta, asentada en el papel, pierde su potencia performativa y prescribe. La voz del dictador, así como cualquiera otra voz, es frágil y detenta un poder quebradizo que, una vez roto, deja el espacio vacío para el ingreso de otra u otras voces: desafiar el lugar de la voz del dictador es desafiar, también, su legado en la ley, cuestionar su validez e, incluso, dejarla sin efecto en el orden de la construcción de



una memoria. Al reintegrar la voz a la letra silente se desafía el monovocalismo dictatorial e ingresa la posibilidad del volumen, la cadencia expresiva y personal, aquello que el orden vocal, escrito y fáctico censura en pos del ordenamiento social. Desde esta perspectiva, la voz puede suspender la soberanía de la letra de modo retroactivo e invalidar la letra de la ley: si se reinscribe la proclama, la ley es letra muerta.

En este sentido, la devolución de la voz al fragmento “48” implica, por un lado, la denuncia a través del testimonio de un proceso doloroso de exclusión y violencia. Señala la posición de un sujeto que anhela el espacio territorial perdido, ciudad que encarna en Santiago de Chile y que, en lo vocal, remueve la mordaza con la que se ha debido escribir *La ciudad*. Por otro, la porfía de regresar a un orden retórico en búsqueda de una palabra perdida que, como observamos en la enunciación de “*venceremos*”, da cuenta de una fisura fundamental en la historia chilena, sin la cual no puede salirse de una reiteración temporal. Dar voz a este poema en el contexto postdictatorial implica tanto cuestionar una reconciliación que da la espalda al trauma como distanciarse de un pasado idealizado y sin tensiones, de cierto *pathos* con el que se ha tratado de reconstruir una historia de los vencidos. Se trata de una lectura que obliga a mirar este proceso de frente, cuestionando la fase de reconciliación nacional que se pretendió llevar a cabo en los primeros gobiernos de la Concertación: la voz convocaría el *rewind* del exiliado, la posibilidad de visitar la lectura que de este momento histórico se realizó en los noventa y, con ello, exponer los nudos no resueltos en lo social, la repetición de lo silenciado.



Así, al *presentificar* en la postdictadura una voz ininteligible en el exilio, la poética de la voz en Millán, en este caso, puede identificarse con una antipolítica en los términos enunciados por Dolar: si bien el dictador puede suspender la ley al desequilibrar la relación entre voz y letra, situando su voz política como una ley en sí misma, la antipolítica de la voz puede, por el mismo mecanismo, constituirse como “un remedio, una herramienta con que oponerse a los efectos del poder y limitar su abuso” (Dolar 138), una manera de denunciar las tergiversaciones del lenguaje dictatorial.

Al respecto, en entrevista con Carolina Vesely, Millán recupera algunas impresiones de este período en torno a las ideas de democracia y lenguaje:

Quando volví del exilio, después de doce años afuera, encontré que en Chile, debido a los diecisiete años de dictadura, había una especie de corrupción del lenguaje ¿Qué entiendo por corrupción? Que en los años ochenta, cuando alguien hablaba de democracia había que poner una nota la pie de página —de media página— para explicar qué se entendía por democracia. Porque los militares hablaban de democracia, la oposición hablaba de democracia... ¿de qué democracia estábamos hablando! Cuando las palabras entran en esa relatividad, el lenguaje se revienta, está saturado (Arroyo 38-39)

En términos del proyecto literario que configura *La ciudad*, el autor espejea las «forma de decir» de la dictadura en cuanto a su lenguaje conciso y parco, aunque también en términos de una anulación del individuo que enuncia: es, como hemos señalado, una poética centrada en un lenguaje que prescinde de su dimensión sonora, incluso a nivel metafórico, a fin de limitar la subjetividad, una forma de construir el poema que “no da la espalda a lo «real», sino que se presta, en la elementalidad mecanizada de su lenguaje, a desenmascarar cualquier apariencia de normalidad en lo real y develar el dolor subyacente” (Binns 132). En



concreto, al restituir el nivel sonoro al fragmento “48”, que al nivel de la letra funciona como una sinécdoque de un país cercado por el lenguaje de la dictadura, la voz inserta el testimonio personal silenciado, el uso de una retórica censurada y, con esto, desestabiliza, en términos simbólicos, la misma relación ente voz y letra que se ha desestabilizado en la dictadura: como si se utilizara el lenguaje castrense, pero con las inflexiones del discurso previo y posterior al golpe de estado, negándole la legitimidad, propia de la voz, a esa letra.

En este sentido, la voz de Millán no solo se alza contra el monovocalismo del dictador, la experiencia de la dictadura en el exilio y sus consecuencias en la postdictadura, sino también a propósito de su propia poética objetivista. Se trata de una poética de la voz que desmantela el efecto de unicidad con que suele entenderse la puesta en voz de los textos poéticos desde la óptica individual, pero es justamente aquello lo que convoca su dimensión política: la actualización experiencial, pero también en el sentido propio de lo sonoro según Nancy, a saber, su condición semántica que no es otra que la de propiciar el vínculo, la reunión, la pluralidad entre los sujetos y su experiencia (84), en otros términos, la voz como el eco político de una comunidad que desafía la estabilidad de la letra y revela sus fisuras.

### ***Post scriptum: la versión de Guzmán***

Consideramos que el análisis de este registro no podría estar completo sin dar cuenta, al menos brevemente, de una versión que de este se ha realizado. De hecho, esta es la versión que se ha popularizado de la grabación que nos convoca y que se encuentra en plataformas como YouTube bajo denominaciones como “Gonzalo Millán – El Once” o “La ciudad -



Poema 48 - Gonzalo Millán”. Nos referimos al documental *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán que, a partir del minuto 1:35:58, como cierre de su producción, incluye el registro de Gutiérrez.

Resulta notable constatar que la versión de Guzmán edita el lapsus que aquí hemos analizado, descartando este y otros ocho versos de la lectura original para crear una versión distinta y acomodada a los fines concretos de su documental. Los versos excluidos son los siguientes: “La corriente se devuelve por los cables.”, “Regresan aviones con refugiados.”. “Chile es un país democrático.”, “Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.”, “Le duele la próstata. Escribe”, “Los discursos entran en las bocas.”, “El tirano abraza a Prat. Desaparece.”, “Prat revive.” y “Los cesantes son recontratados.”

Notamos en la versión de Guzmán un intento por «depurar» el discurso. En la dimensión escrita, se trata de una reducción de las descripciones y otros datos que se han considerado secundarios a fin de revelar la aparición de figuras icónicas de la Unidad Popular y de aquellos momentos que describen los horrores y consecuencias del Golpe de Estado cívico-militar. Entre estas elisiones, llama la atención la anulación del verso “Chile es un país democrático”. En el poema, la constatación de Millán viene precedida por el regreso de los refugiados al país, por lo que se desprende la idea de que la condición democrática del mismo está en íntimo vínculo con sus habitantes exiliados; solo después de ello cobra relevancia que los militares respeten la constitución, si seguimos el orden versal del original escrito. Soslayar este verso, en el contexto del documental, implica mover la tensión del retorno a la democracia hacia el verso de cierre “¡Venceremos!”, insertando allí el valor democrático del



gobierno de Salvador Allende, apuntando, a la vez, a una nostalgia por lo perdido. Así, en esta versión, cobra mayor relevancia el proceso histórico, los hitos referenciales, proponiendo al fragmento “48” primordialmente como un documento y, en segunda instancia, como un poema. Esta condición documental se evidencia en las palabras proferidas por la voz en off justo antes de la inclusión del registro: “El pasado no pasa y en nuestro tiempo vivo hay pocos textos de historia. No hay una biografía de Allende, los archivos del poder siguen siendo secretos” (*Salvador Allende* 1:35:24-1:35:35).

En la dimensión sonora, la ausencia del lapsus da cuenta de un decir sin interrupciones, coincidente con lo que hemos llamado en esta investigación *la voz de la máquina*: en su afán de comunicabilidad y transparencia del mensaje, las mecánicas de la edición hacen aparecer la voz como un espacio sin negatividades, liso, lugar de la positividad en el que el poeta se alza como dueño de su propia palabra. Esta voz sin las rugosidades que la caracterizan puede ser descontextualizada de su enunciación y puesta en la dimensión del documento y el archivo. Sin estas *fisuras del habla*, la lectura poética de Millán aparece como un espejo de su texto en un movimiento doble que implica la articulación de un sentido unificador: la voz sería un eco de la letra, como supone la tradición occidental que ha privilegiado la dimensión visual en su paso de la oralidad a la cultura escrita (Ong 18-19); además, recupera la figura del poeta como quien dispara con precisión sobre la diana del lenguaje para decir lo que otros no pueden, palabras que, como hemos visto, trastabillan, se agolpan en el aire dando cuenta de un relato del exilio dictatorial menos tranquilizador.



Si nos remitimos al original de Gutiérrez, este realizador permite a sus espectadores tener acceso a la fisura y a los múltiples sentidos que esta pudiese comportar, enriqueciendo no solo la experiencia del espectador con la fidelidad del registro, sino aportando una mirada menos depurada del exilio que, como se ha planteado en el apartado anterior, revela tensiones, incertidumbres y frustraciones.

En síntesis, se trata de dos registros que postulan condiciones distintas y que deben ser consideradas para el análisis sin confusiones: donde uno permite vislumbrar la inconsistencias de la dimensión visual y sonora, el exilio desde una posición personal, el otro desea una palabra justa y precisa que de cuenta de un proceso histórico y social más amplio, abarcador y coherente.



## Conclusiones

Poner en juego las palabras que clausuran un escrito presupone tomar una distancia evaluativa, cuestionarse respecto a si los usos verbales, las aproximaciones, las propuestas y los espacios de discusión han sido suficientes. El peso del cierre convoca múltiples interrogantes que, en su dureza, instan el juicio autocrítico, pero también la nostalgia por un proceso en el cual se estuvo involucrado por largo tiempo, añoranza de procesos, lugares, personas y, ciertamente, voces que continúan resonando en el tímpano. El antídoto ante esta sensación es comprender la presente investigación como un punto de partida sobre el cual fundar la marcha de futuras indagaciones, sobre todo por la naturaleza exploratoria de esta pesquisa que busca hacerse cargo de un fenómeno poco explorado en nuestra tradición académica.

El objetivo de nuestro trabajo ha sido principalmente el análisis de la puesta en voz de dos autores chilenos, Juan Luis Martínez y Gonzalo Millán, a fin de observar las distancias y encuentros que sus lecturas presentan con respecto a la dimensión escrita de sus poemas, en estrecho vínculo con su contexto de producción. Se trata de lecturas que se distancian de los patrones regulares de enunciación poética, lo que ha motivado su profundización en esta tesis. Para solventar aquello, junto a estos dos autores principales, hemos incluido un breve análisis de tres autores más, cuyas puestas en voz coinciden con situaciones y formas de lectura más usuales a este género: María Inés Zaldívar, Enrique Lihn y Raúl Zurita. Para ello, hemos considerado una perspectiva teórica que parte tanto en los estudios de la voz como en



los estudios literarios, pero que pasa también por la fonética, la fenomenología, el psicoanálisis y la musicología, recorrido que nos ha posibilitado delinear un marco teórico que aborde el fenómeno vocal de las lecturas poéticas.

La hipótesis que ha guiado nuestra investigación supone que, tras su puesta en voz, el poema reconfigura o bien profundiza sus matices interpretativos al hacer ingresar otras capas significantes que impactan la superficie de la letra, elementos que se encuentran dados por la actualidad contextual de la puesta en voz, esto es, la performance sonora y el marco histórico inmediato que la circunda, pero también por el conjunto de propiedades de esta última: entonación, intensidad, ritmo, silencio y presencia. En este sentido, tras la consideración de la dimensión sonora, continuar interpretando estas obras solo desde la dimensión escrito-visual implicaría, por una parte, pasar por alto las particularidades que la voz pone en escena como una propiedad de tensión o intensificación textual, es decir, omitir la aparición de una versión sonora que cohabita con la versión escrita y, por otra, desconocer la condición doble que funda la palabra poética en estos casos.

Los resultados de estas indagaciones pueden exponerse en los ejes centrales que a continuación se presentan:

1. La voz, en tanto objeto de investigación, ha constituido una suerte de «punto ciego» para los estudios literarios, en tanto su precisión resulta esquivada y requiere de un marco conceptual que invoca una ampliación de lo que se ha propuesto como la especificidad literaria, centrada eminentemente en el medio-escritura. Esto nos lleva a suponer la necesidad de su consideración en el campo de estudio de la literatura, en



particular de la poesía, puesto que la palabra poética no ha abandonado su condición todavía cercana a la oralidad, elemento que se expresa tanto en sus condiciones estructurales como en su performance vocal a través de las lecturas poéticas.

2. El objeto voz en poesía puede ser considerado desde una dimensión doble, esto es, desde su materialidad y desde una condición semántica.

- 2.1. La materialidad de la voz responde a la naturaleza de la onda sonora, a un ciclo de impulsiones y reposos que, de manera residual, deja entrever al cuerpo que la ha producido. En la voz se cuela el sujeto productor y en su escucha se resuelven las percepciones del oyente, su posición respecto a esa subjetividad. La voz es un acontecimiento sonoro marcado por la representación histórico-cultural que tenemos del cuerpo que la profiere

- 2.2. En cuanto a su semanticidad, propusimos tres acercamientos. En primer lugar, planteamos un valor semántico de la voz no en cuanto contenido, sino como un *sentido*, entendiendo este último como un tipo de direccionalidad que se ejerce sobre el significado. Aquí la voz apunta, dirige y acompaña a los contenidos semánticos entroncados en la palabra mediante los valores suprasegmentales de la entonación, la intensidad y el ritmo. A ellos hemos sumado los equívocos del lapsus freudiano como elementos disruptivos de la articulación semántica del discurso. En segundo lugar, otra posibilidad de significación en la voz se encuentra en su tensión con la letra, en particular, en el vínculo que se observa en la escritura/lectura poética. Sin apelar a una



distinción dualista, en la cual un fenómeno, el de la grafía y el de la viva voz, esté por sobre otro, proponemos una dimensión dialogante. En este sentido, la escritura del poema contiene en sí misma las coordenadas de la voz, no solo como “partitura” del acto lector, sino que ha sido escrita, producida con elementos pertenecientes a la musicalidad del registro sonoro. Lo anterior implica que existe un nivel de significado de la voz poética que, contenido en su escritura, se libera al momento de la performance lectora. En tercer lugar, relacionamos el valor semántico de la voz con su condición política. La trama que relaciona voz y poder involucra una puesta en escena: la voz proporciona la ficción de la unicidad, de la completitud, de la coherencia entre el deseo propio y el deseo de los otros. Es más, el acto de la palabra dicha sostendría la representación democrática, puesto que la lectura pública de la letra otorga validez a la escritura. Leer en voz alta constituye la aparición comunitaria del texto.

3. La lectura poética, en tanto objeto de investigación, debe ser diferenciada de la declamación. Esta última remite a las posibilidades dramáticas, a un decir afectado, que funda su enunciación en aspectos semánticos soportados por una interpretación emotiva del texto. La declamación desea recuperar un decir íntimo y supuestamente propio, originario, del poema: se trata de una práctica dramático-interpretativa que busca el *pathos* de la intimidad. Por su parte, la lectura poética pone su acento en el lenguaje como elemento primario, en su disposición textual, pero también en las relaciones que la



palabra establece su propia puesta en voz. En la lectura poética que realizan los autores de sus propios textos, a esta característica la hemos denominado *oralidad aurática*, e implica que la performance lectora manifiesta condiciones estilísticas propias de una voz situada, a la vez, en el texto y en el contexto de enunciación, *modo de decir* que dialoga con la dimensión estética del poema y de la poética autorial.

4. La lectura de poesía, en su dimensión sonora, contiene un conjunto de capas significantes que la delimitan: una dimensión corporal, una dimensión política y una dimensión performativa. A ella sumamos un cuarto elemento que se desprende del medio de grabación: la ideología de la reproducción vocal digital.
5. Los factores mencionados con anterioridad posibilitan la aparición de una *poética de la voz* que corresponde a una poética que viaja en el nivel sonoro-vocal y que se manifiesta de forma más o menos voluntaria, a veces desafiando la poética declarada en la dimensión escrito-visual, a veces reforzándola y señalando elementos que escapan al desplante de la letra.
6. La puesta en voz de María Inés Zaldívar supone una profundización en la dimensión escrito-visual de su poema “Arte de cerrar una ventana”, reforzando los aspectos semánticos relacionados con una escritura silenciosa. En su versión vocal, la autora pone en tensión el lenguaje al hacer oír el silencio entre sus versos por medio del encabalgamiento y la entonación, a la vez que en la ruptura de los ritmos se evidencia una falta de aire que dialoga con la anécdota poética. Junto a ello, las pausas utilizadas al



nivel de la lectura señalan una estética de la composición en donde las irrupciones de la digresión lingüística se vinculan con una propuesta de escucha crítica.

7. La lectura del poema “Monólogo del viejo con la muerte” (titulado en la lectura “Monólogo del poeta con su muerte”) de Enrique Lihn implica la aparición de dos fenómenos vocales: el susurro y el encabalgamiento sonoro. El primero de ellos señala la inclusión de aspectos como la cercanía afectiva, la condición onírica y fantasmal que evoca el texto, además de la diferenciación del patrón sonoro regular de la lectura, que convoca la aparición en la voz de un segundo personaje, ambos elementos que, pese a no ser capturados por la letra, refuerzan la dimensión escrita del poema. El segundo de estos elementos implica la transformación del ritmo del poema, provocando cortes versales no inscritos en la letra que confeccionan una versión sonora del poema. En este sentido, los cambios versales confirman la aparición de un segundo personaje instalado también en la práctica del susurro, lo que apunta a una intersección de los niveles sonoros y visuales, configurado una zona de confluencia que refuerza la dimensión expresivo-semántico del poema. No fue posible identificar una poética de la voz en el caso estudiado, pero sí una *lectura de estilo*, coincidente con la idea de *oralidad aurática*.
8. El análisis de la puesta en voz de Raúl Zurita está constituido por dos poemas: “Sí” y “Canto de amor a los países”. La lectura de este primer texto señala un conjunto de cambios e inclusiones léxicas que señalan de manera clara la aparición de una versión sonora del texto. De estas diferencias, la más notoria es la inclusión de elementos léxicos que profundizan la dimensión político-contextual de este poema. En el segundo poema



se analiza el alarido que incorpora la puesta en voz. Su aparición articula, por una parte, una puesta en escena performática no inscrita en el texto, y, por otra, una expresión de denuncia que dialoga con el contexto social y político de su momento histórico. La poética de la voz que expone el poeta chileno en esta lectura es una que pudiéramos llamar de condición política ya que comporta una dimensión vital y comunitaria, en su voz surge un poderoso diálogo con el contexto inmediato que propone una conjunción con la poética escrita del autor, reforzándose mutuamente.

9. La puesta en voz lleva a cabo por Juan Luis Martínez, respecto de sus poemas “El gato de Cheshire” (titulado en su lectura “La lógica del verdugo”) y “El cisne troquelado”, presenta un conjunto de conclusiones:

- 9.1. El cambio del título en el primer poema analizado implica un conjunto con cambios que afectan la relación del texto con su hipotexto. El cambio principal es uno de perspectiva: la lectura se posiciona desde el verdugo. Lo anterior señala un vínculo de esta puesta en voz con la obra desaparecida “el gato de cheshire y la lógica del verdugo” de Martínez y Rivera Scott de 1972. Además, propone un cambio en el eje enunciativo, en tanto Martínez se identifica con la figura del verdugo en tanto sujeto tachado en lo social y ejecutor textual, remitiendo a su estrategia compositiva en *La nueva novela*.

- 9.2. Dicho posicionamiento, junto a los cambios sufridos en el medio-voz respecto al medio-escritura, permiten, a la vez, el cuestionamiento tanto de las propias



mecánicas textuales y del lugar que la dictadura ocupa en el lenguaje de la democracia, esto es, en el entramado postdictatorial.

- 9.3. Martínez, en su lectura, hace legible lo ilegible al incorporar los versos que se encuentran tachados a nivel textual. Aquello implica un gesto de denuncia que refuerza la desconfianza tanto del lenguaje como del rol del poeta en el contexto postdictatorial.
- 9.4. Los cambios sonoros ejercidos sobre la lectura de los significantes SIGNE/CYGNE disuelven el procedimiento de homofonía sobre la que se sostiene la propuesta poética, pero abren la posibilidad de una continuación semántica en el significante «signo blanco», tanto en su relación con otros textos de *La nueva novela*, como con el mismo poema en el que está inscrita esta relación: “El cisne troquelado”.
- 9.5. En la homofonía “Swan”/“Juan”, que remite al nombre del autor, se observa la utilización de la diagramación como forma principal de homología, que no ocurre a nivel sonoro, aunque sí a la dimensión visual-espacial del texto, coincidiendo allí con la propuesta mallarmeana.
- 9.6. La relación de la figura del cisne y la del autor, por medio de un conjunto de desplazamientos significantes, generan que esta última vaya vaciándose de cualquier contenido sustancial o coincidente con un sujeto biográfico para acceder al lugar de la ausencia, sustentándose como una articulación del



propio lenguaje poético en su devenir sonoro y conceptual. Aquello remite a la concepción de una subjetividad fragmentaria.

9.7. Tal como lo propone Martínez al nivel de la letra, aunque con una radicalidad mayor en tanto requiere la aparición de un cuerpo empírico, la puesta en voz de sus poemas recupera la dualidad presencia-ausencia de su proyecto poético. El poeta logra mantenerse distanciado/fragmentado de sí mismo también en sus ejecuciones verbales, evadiendo los presupuestos que involucran el uso de la voz con un sujeto plenamente identificable. Se trata de una poética de la voz acusmática, en la que el desdoblamiento emerge como una posibilidad de intersección o espacio de encuentro entre el fenómeno visual y sonoro y como lugar de cuestionamiento del lenguaje en el contexto de postdictadura.

10. La lectura del “Fragmento 48” de Gonzalo Millán, en el contexto del documental *Blue Jay: notas de exilio* de Leopoldo Gutiérrez, incorpora un conjunto de variaciones sobre la dimensión escrita que suponen las siguientes conclusiones:

10.1. La puesta en voz de este poema constituye una tensión expresa con respecto a la mirada objetivista de la escritura millaneana. Aquello comporta la aparición de un sujeto expreso en medio del texto. Más concretamente, se trata del ingreso de un sujeto testimonial que, por medio de la voz, penetra en el poema para dar dirección al mismo, irrumpe ideológicamente la mecánica textual en pos de un testimonio.



- 10.2. Los movimientos de la voz (huellas vocales) sugieren una condición exiliar de la misma respecto del proyecto poético de Millán, marcado por la letra, lo que se vincula con su propia condición en tanto exiliado.
- 10.3. El testimonio ingresa por medio de la pausa, que muestra núcleos de selección y relevancia textual; las cesuras, mediante la cual se expone un vínculo emotivo-testimonial en torno a las condiciones de silencio forzado al que muchos compatriotas, tanto en el exilio como dentro del país, han debido someterse debido a la dictadura militar de 1973; y la entonación que, por una parte, recuerda la retórica del discurso público de los años sesenta y setenta y que, por otra, evoca la imposibilidad de recuperar los usos del lenguaje previos al régimen.
- 10.4. Los lapsus presentes en la lectura, reforzados y reiterados en la grabación que hace Millán de los mismos, inscriben tensiones con la mecánica del poema y ponen en evidencia al trauma personal y social de la dictadura como un encuentro fallido con lo real que, en tanto real, no puede ser representado sino únicamente repetido.
- 10.5. Al *presentificar* en la posdictadura una voz ininteligible en el exilio, la poética de la voz en Millán puede identificarse con una antipolítica en los términos enunciados por Dolar, es decir, una manera de denunciar las tergiversaciones del lenguaje dictatorial.



Consideramos que el desarrollo de esta investigación posibilita, además de los aspectos señalados con anterioridad, un conjunto de proyecciones en términos del abordaje de fenómenos poéticos contemporáneos que presentan un fuerte vínculo con la práctica vocal. Algunos ejemplos de ello se relacionan con la performance de la voz en eventos públicos de poesía tales como el Slam Poetry, recitales que convocan principalmente la puesta en voz performática de autores noveles y consagrados, cuya producción ha involucrado, además de la reunión presencial de sus participantes, la apertura hacia el mundo digital por medio de plataformas de streaming como Zoom o transmisiones en directo en YouTube, entre otras. En estos casos es posible observar —junto al desarrollo corporal-escénico— un protagonismo de la voz como medio expresivo e incluso como canal para la enunciación de una subjetividad colectiva, como ha ocurrido, por ejemplo, con el Movimiento de Arte Nuyorrican. Cabe destacar, además, que en estos *slams* muchas veces los y las poetas (auto)convocados presentan sus poemas por medio de la lectura antes de haber sido incluso publicados. También pudiera sumarse a este último aspecto el fenómeno de los cuentacuentos, práctica que gana cada vez más terreno en el aula escolar y en la biblioteca, pero también en espacios no convencionales como ejercicio fundamental en la mediación de la lectura, impactando en el público no especializado y acercándolo hacia la literatura en cuanto se apela a la dimensión del contagio, de la remisión, en la puesta en voz como vehículo del contacto humano.

De igual modo la indagación en el fenómeno poético vocal, en tanto sonido, pudiera proyectarse hacia la práctica de la poesía sonora, en tanto la voz es comprendida como un



elemento más de aquellos que configuran el paisaje sonoro-productivo de este género. La desarticulación del lenguaje, su reducción a unidades discretas, su consideración en tanto materia puramente fónica o articulatoria o sus variaciones digitales tras el paso por la máquina, integradas en una propuesta estético-creativa, son posibles de ser indagadas en su especificidad por el marco propuesto en esta investigación.

A modo de conclusión final, es posible notar en los autores estudiados diversas maneras de relacionarse con el medio-voz, implicando ello, en algunas situaciones, mayor cercanía al nivel de la letra: es el caso de María Inés Zaldívar y Enrique Lihn, cuyas variaciones profundizan una perspectiva comunicativo-semántica del texto, aunque en el caso de Lihn hacen su aparición lo que pudiéramos considerar versiones sonoras, relativamente distanciadas del texto. El caso de Juan Luis Martínez es particular, en tanto existe una notoria distancia entre la performance lectora y el poema escrito, diferencias que se resuelven en el ejercicio de cambios que devuelven al lector-escucha hacia el proyecto poético del autor, a veces desarticulando la dualidad sonoro-visual de la palabra poética y señalando un campo de acción más amplio: el poema, que también incluye su disposición gráfica. Por último, las lecturas más distanciadas respecto del medio-escritura son las de Raúl Zurita y Gonzalo Millán, en donde hacen su aparición elementos sonoros no capturados por la tecnología y que impactan la direccionalidad del poema hacia dimensiones político contextuales.

Creemos firmemente que el fenómeno de las lecturas de poesía debe ser considerado dentro de los estudios literarios, en tanto revela dimensiones valiosas del objeto poético que



todavía comporta un decir que, en cierto sentido, forma parte del aire tanto como de la página. Como se ha dicho, esta investigación no busca ni agotar ni mucho menos poner el punto final sobre un campo de estudio en ciernes y que pudiera ser fructífero en la comprensión particular de la poesía chilena. Con esta convicción de apertura hemos propuesto este estudio, y con el fin expreso de convocar otras voces, poéticas y académicas, a continuar su análisis, profundización y discusión.



## Bibliografía

1. Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Trad. de Laura Silvani. Barcelona: Península, 1989. Impreso.
2. Aguirre, Stella et. al. “Listas que autorizan o prohíben vivir en Chile”. *Exilio chileno*. Web. 18/11/2021.
3. Alonso, Amado. *Materia y forma de la poesía*. Madrid: Gredos, 1955. Impreso.
4. Álvarez-Muro, Alexandra. “Poética del habla cotidiana.” *Estudios de lingüística del español* 32 (2012). Web. 20/11/2021.
5. Anwandter, Christian. “Sobre lo provinciano en el enciclopedismo de *La nueva novela*. Una alegoría de la desarticulación de lo cercano”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 49-60. Impreso.
6. Appelbaum, David. “Preface”. *Voice*. New York: State University of New York Press, 1990. Pp. ix-xiv. Impreso.
7. Arezzo, Guido de. “Guido D’Arezzo y su visión pedagógica de la música”. *Carta de Guido dirigida al monje Miguel acerca de un canto desconocido*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015. Pp. 13-17. Impreso.
8. Arroyo, Guido. *La poesía no es personal. Extractos de entrevistas a Gonzalo Millán*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2012. Impreso.



9. Ayala, Matías. “Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán”. *Chasqui* 39.1 (2010): 64-80. Web. 24/02/2020.
10. \_\_\_\_\_. “El *collage* y la serie en la obra de Juan Luis Martínez”. *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 309-319. Impreso.
11. \_\_\_\_\_. “Noción de vida en la poesía de Enrique Lihn.” *Hispanófila* 174.1 (2015): 71-85. Web. 04/02/2022.
12. Aylwin, Patricio. “Interview with President Patricio Aylwin.” *Democratic transitions. Conversations with World Leaders*. Sergio Bitar y Abraham Lowenthal, eds. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015. 60-71. Impreso.
13. Barthes, Roland. “Del habla a la escritura”. *El grano de la voz*. Trad. de Nora Pasternac. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985. Pp. 11-15. Impreso.
14. \_\_\_\_\_. “El susurro de la lengua”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994. Pp. 99-102. Impreso.
15. Bazzurro, Leonello. “Por los laberintos de Juan Luis Martínez y de lo que allí se encuentra”. *Anticipos. Colección N°2*. Santiago de Chile: D21 Editores, 2021. Pp. 20-46. Web. 20/01/2022.
16. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Trad. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2016. Pp. 25-70. Impreso.



17. Bernstein, Charles. "Hearing Voices". *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Perloff, Marjorie y Dworkin, Craig Eds.). Chicago: University of Chicago Press, 2009. Pp. 142-148. Impreso.
18. \_\_\_\_\_. "Introduction". *Close listening*. New York: Oxford University Press, 1998. Pp. 3-26. Impreso.
19. Berry, Cicely. *La voz del actor*. Trad. de Eduardo Cuenca. Barcelona: Alba. 2006. Impreso.
20. Binns, Niall. "Epílogo a la reedición de *La ciudad*". Epílogo. *La ciudad*. Gonzalo Millán. Madrid: Amargord, Pp.129-134. Impreso.
21. *Blue Jay, Notas de exilio*. Dir. Gutiérrez, Leopoldo. Polo Communications, 2001. Web. 17/11/2016.
22. Boissier, Gastón. *Las escvelas de declamación en Roma*. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile. 1955. Impreso.
23. Borges, Jorge Luis. "Prólogo". *Retorno a Don Quijote*, de Alberto Gerchunoff. Buenos Aires: Sudamericana, 1951. P. 8. Impreso.
24. Bortignon, Martina. "Sensaciones de unicidad: la recepción estética de la voz poética online." *La palabra sensible: sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas* (CONICYT, Chile). *Academia.edu* (2016): 341-351. Web. 17/06/2019.
25. Bravo, Luis. "La puesta en voz de la poesía". *Revista [sic]1* (2010): 6-22. Web. 15/06/2019.



26. Brito, Eugenia. “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 16-19. Impreso.
27. Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín.” *Acta poética* 27.1 (2006): 97-114. Web, 18/07/2019.
28. Bustos, Bárbara. ““Escribir no es solamente inspiración, sino también decisión”, entrevista a María Inés Zaldívar.” *Taller de Letras* 68 (2021): 274-279. Web. 16/02/2022.
29. Byung Chul-Han. *La salvación de lo bello*. Trad. de Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2015. Impreso.
30. Cánovas, Rodrigo. “Zurita *chilensis*: nuestro dolor, nuestra esperanza”. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: Literatura y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986. Pp.57-92. Impreso.
31. Cantero, Francisco José y Miguel Mateo. “Análisis Melódico del Habla: Complejidad y entonación en el discurso.” *Oralia* 14 (2011): 105-127.
32. Cárdenas, Juan David. “Dispositivo cinematográfico, historia e ideología”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8.2 (2013): 49-63. Impreso.
33. Carroll, Lewis. *Alicia ANOTADA. Alicia en el país de las maravillas/A través del espejo*. Martín Gardner, ed. Madrid: Akal, 1999. Impreso.



34. Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2011. Impreso.
35. Cavarero, Adriana. *For more than one voice*. California: Stanford University Press, 2005. Impreso.
36. Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Trad. de Manuel Silva y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
37. Cicerón, Marco Tulio. *El Orador (a Marco Bruto)*. Trad. de Marcelino Meléndez Pelayo. S/f. *Histórico Digital*. Web. 20/01/2020.
38. Cristi, Ignacio. “Raul Zurita habla sobre Juan Luis Martinez”. *YouTube, subido por Antroporético*, 27 de octubre de 2007, [www.youtube.com/watch?v=IUFB1bEvLZY#t=11](http://www.youtube.com/watch?v=IUFB1bEvLZY#t=11). Web. 02/02/2022.
39. Cuadrado, Francisco José. “Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática.” *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* 1 (2002): 299-311. Impreso.
40. Cussen, Felipe. “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros.” *Acta literaria* 39 (2009): 91-103. Web. 10/08/2019.
41. \_\_\_\_\_. “Exceso y heterodoxia en *Entredios* de Arturo Alcayaga Vicuña”. *Alpha* 1.29 (2009): 285-290. Web. 08/07/2019.
42. De los Ríos, Valeria. “La fotografía como clave de lectura de *La nueva novela*.” *Estudios filológicos* 44 (2009): 53-65. Web. 25/08/2021.



43. Díaz, José Luis. “Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral”. *Salud Mental* 33 (2010): 543-551. Impreso.
44. Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. de D. Gutiérrez y B. Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.
45. Eco, Umberto. “Lo feo hoy”. *Historia de la fealdad*. Trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. Pp. 421-440. Impreso.
46. Fariña, Soledad. “La Nueva Novela: el autor, el silencio”. *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 28-31. Impreso.
47. Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Trad. de Thomas Schilling. Madrid: Síntesis, 2001. Impreso.
48. Follegati, Luna. “¿Postdictadura o transición? Propuestas conceptuales para la historia actual”. *Golpes a la memoria. Escritos sobre postdictadura chilena*. Javier González, Nicolás del Valle y Damián Gálvez, eds. Madrid: TEJE, 2019. Pp. 219-236. Impreso.
49. Foster, Hal. “El retorno de lo real”. *El retorno de lo real*. Madrid: Alianza, 2001. Pp. 129-174. Impreso.
50. Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*. Trad. de Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós, 1996. Pp. 63-103. Impreso.
51. Freud, Sigmund. “Los actos fallidos”. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1973. Pp. 20-80. Impreso.



52. Galindo, Óscar. “El Alfabestiaro universal de «La nueva novela» de Juan Luis Martínez.” *Revista chilena de literatura*. 57 (2000): 21-40. Web. 10/05/2020.
53. Garrofe, Pablo. *Lacan, entre el arte y la ideología*. Buenos Aires: Cuadrata, 2007. Impreso.
54. Gavilán, Ismael. “Juan Luis Martínez: Fragmentos para una biografía infructuosa”. *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 19-31. Impreso.
55. Gil Fernández, Juana. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco Libros, 2007. Impreso.
56. Gräbner, Cornelia. “The Hurricane Doesn’t Roar in Pentameters: Rhythmanalysis in Performed Poetry”. *Performing Poetry*. Cornelia Gräbner y Arturo Casas, eds. Nueva York: Rodopi. Pp. 71-88. Impreso.
57. Guattari, Félix. “Acerca de la producción de subjetividad”. *Caosmosis*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996. Pp. 11-46. Impreso.
58. Gutiérrez, Leopoldo. “Grabación del poema "48" del libro "La ciudad" de G. Millán”. Mensaje para “Manuel Vallejos”. 17 de noviembre de 2016. Correo electrónico.
59. Hanks, Patrick, Kate Hardcastle y Flavia Hodges. *A dictionary of first names*. Oxford Paperback Reference (segunda edición). Oxford: University Press, 2006. Web. 12/08/2021.



60. Hansen, John HL, Mahesh Kumar Nandwana, y Navid Shokouhi. “Analysis of human scream and its impact on text-independent speaker verification.” *The Journal of the Acoustical Society of America* 141.4 (2017): 2957-2967. Web. 16/02/2022.
61. Hegel, Georg W. Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 1989. 2003. Impreso.
62. Hernández, Elvira. “Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de ~~Juan Luis Martínez~~ (primer apunte)”. *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 34-38. Impreso.
63. Herrera, Juan. “La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera”. *Acta literaria*. 2207; (35): 9-27. Web. 10/05/2020.
64. Homero. *Iliada*. Trad. y traslación en verso de Fernando Gutiérrez. Madrid: Gredos, 1991. P 80. Impreso.
65. Huidobro, Vicente. “Canto VII”. *Altazor*. Santiago de Chile: Universitaria, 1994. Pp. 109-111. Impreso.
66. Ibarz, Virgili y Manuel Villegas. Entrada de la grafopsicología en España. *Revista de Historia de la Psicología* 26.2 y 3 (2005): 82-93. Impreso.
67. Ihde, Don. *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007. Impreso.
68. Jámblico. *Vida pitagórica. Protréptico*. Trad. de M. Periago Lorente. Madrid: Gredos, 2003. Impreso.



69. Kennedy, George. A. *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton: Princeton University Press, 1994. Impreso.
70. Kirkpatrick, Gwen. “Desapariciones y ausencias en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 25.50 (1999): 225-234. Web. 02/02/2022.
71. Kittler, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999.
72. LaBelle, Brandon. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary*. New York: Bloomsbury, 2014. Impreso.
73. Labernia, Pedro. “Invocare” Def. 3. *Novísimo diccionario de la lengua castellana con la correspondencia catalana*. Madrid: Espasa, 1866. P. 238. Web. 26/03/2020.
74. Lacan, Jacques. “Libro 7. La ética del psicoanálisis”. *Seminario 1959-1960*. Trad. de Diana S. Rabinovich. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
75. \_\_\_\_\_. “Libro 10. La angustia”. *Seminario 1962-1963*. Trad. de Enric Berenguer. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso
76. \_\_\_\_\_. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. En *Escritos I*. México D.F.: Siglo XXI, 2002. Impreso.
77. \_\_\_\_\_. *La transferencia*. Barcelona: Paidós, 1960. Impreso.
78. Le Breton, David. “Políticas del silencio”. *El silencio*. Trad. de Agustín Temes. Madrid: Ediciones sequitur, 2006. Pp. 55-85. Impreso.
79. Leal, Francisco. “Interrumpir el golpe: arte y política en *La ciudad* de Gonzalo Millán”. *Taller de Letras* 40 (2007): 203-220. Impreso.



80. Levsetin, Ana y María Laura Pellizzari, “Interrogando alteridades: “parergon” y “marco” como categorías de indagación”. *Congreso ALAS Costa Rica*, editor Asociación Latinoamericana de Sociología, San José, Costa Rica, 2015. Pp. 1-13. Web. 20/12/2021.
81. Lihn, Enrique y Pedro Lastra. “Señales de ruta de Juan Luis Martínez”. *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 39-44. Impreso.
82. Lihn, Enrique. “Monólogo del poeta con su muerte”. *Lihn, Martínez, Lira. Grabaciones*. Roberto Merino y Cristóbal Joannon eds. Santiago de Chile: Fibra, 2005.
83. \_\_\_\_\_. “Monólogo del viejo con la muerte”. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1963. Pp. 23-25. Impreso.
84. Llanos Melussa, Eduardo. “Juan Luis Martínez o lecciones de un maestro involuntario”. *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 107-119. Impreso.
85. López Eire, Antonio. “Retórica antigua, retórica moderna.” *Hvmanitas* 47 (1995): 871-907. Web. 14/03/2020.
86. Loscos, Leticia. *Miedos en torno a la figura y el oficio del verdugo durante la Edad Moderna*. 2020. Universidad de Zaragoza, trabajo de fin de grado. <https://zaguan.unizar.es/record/94709/files/TAZ-TFG-2020-2024.pdf>. Accedido el 20 de octubre de 2021



87. Margarit, Lucas. “*La nueva novela: una serie de planos en ruinas*”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 37-48. Impreso.
88. Martínez, Juan Luis. “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”. Entrevista de Erick Pohlhammer. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 104-106. Impreso.
89. \_\_\_\_\_. “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra”. Entrevista de Roberto Brodsky. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 75-78. Impreso.
90. \_\_\_\_\_. “Conversación con Félix Guattari”. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 79-98. Impreso.
91. \_\_\_\_\_. “La lógica del verdugo”, “El cisne troquelado”. *Lihn, Martínez, Lira. Grabaciones*. Roberto Merino y Cristóbal Joannon eds. Santiago de Chile: Fibra, 2005.
92. \_\_\_\_\_. “Me complace irradiar una identidad velada”. Entrevista de María Ester Roblero. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003. Pp. 63-70. Impreso.
93. \_\_\_\_\_. *La nueva novela*. Santiago: ediciones archivo. 1985. Impreso.
94. Marx, Karl y Friedrich Engels. *Sobre el arte*. Trad. de Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad, 2012. Impreso.
95. Masiello, Francine. “Introducción”. *El cuerpo de la voz (poesía, ética, cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2013. Pp. 9-20. Impreso.



96. Middleton, Peter. "The Contemporary Poetry Reading". *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Charles Bernstein, ed. New York / Oxford: Oxford University Press, 1998: 262-99. Impreso.
97. Millán, Gonzalo. "48". *La ciudad*. Montreal: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979. Pp. 85-86. Impreso.
98. \_\_\_\_\_. "Grado cero poético". Entrevista de Martín Gambarotta. 20 de diciembre de 2007. Web. 15/11/2020.
99. \_\_\_\_\_. "Hacia la objetividad" en Bianchi, Soledad. *Hacia la lluvia y el arcoíris (Antología de jóvenes poetas chilenos)* Rotterdam: Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983. Impreso.
100. \_\_\_\_\_. *Ceremonia de entrega de premio Pablo Neruda a Gonzalo Millán* [grabación sonora]. Santiago: Sociedad de Escritores de Chile, 1987. Web. 27/10/2020.
101. Milone, Gabriela. "Materia fónica: una ficción. La voz y la letra en el pensamiento contemporáneo." *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* 6.7 (2019): 121-138. Web. 05/02/2022.
102. Miralles, David. *Poéticas de la postmodernidad Literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973–1990)*. 2004. Universidad de Oregon, tesis doctoral. Accedido el 23 de octubre de 2021.
103. Mistrorigo, Alessandro. *Phonodia: la voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Ediciones Ca'Foscari, 2018. Impreso.



104. Monarca, Patricia. “Napoleón: la mistificación de la historia en *La nueva novela*”. En *Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 61-77. Impreso
105. Montaigne, Michel de. “De la fuerza de la imaginación”. *Ensayos; diario de Italia; Correspondencia; Efemérides y sentencias*. Trad. de C. Román y Salamero, C. Thiebaut, J. M. Marinas y G. Torné. Barcelona: Penguin Random House, 2019. Pp. 27-39. Impreso.
106. Montalbetti, Mario. *El pensamiento del poema*. Santiago de Chile: Cinosargo Ediciones, 2019. Impreso.
107. Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. de Horacio Pons. Madrid: Amorrortu, 2007. Impreso.
108. Navarro Tomás, Tomás. *Manual de entonación española*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1968. Impreso.
109. \_\_\_\_\_. *Manual de pronunciación española*. Madrid: Guadarrama, 1974. Impreso.
110. \_\_\_\_\_. *Arte del verso*. Madrid: Visor. 1959, ed. 2004. Impreso.
111. Nómez, Naín. (2010). “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista chilena de literatura* 76 (2010): 105-127. Web. 06/05/2019.
112. Ojeda, Sergio. *Discursividades y transformaciones del sujeto poético en los poetas chilenos de neovanguardia del período 1973-1985. Revisión y análisis de la ruptura y el programa poético de La nueva novela de Juan Luis Martínez, Purgatorio de Raúl*



- Zurita, *La tirana de Diego Maquieira y Proyecto de obras completas de Rodrigo Lira*. 2015. Universidad de Chile, tesis doctoral. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/140643>. Accedido el 20 de febrero de 2022.
113. Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: FCE, 1982. Impreso.
114. Pallasmaa, Juhani. "Primera parte". *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Trad. de M. Puente y c. Muro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019. Pp. 19-47. Impreso.
115. Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990. Impreso.
116. Percia, Violeta. "Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio." *Revista Laboratorio*, N° 14 (2016): s/p. Web. 01/02/2022.
117. Pérez Fernández, Francisco. "La figura institucional del verdugo como espejo público (siglos XVIII-XX). El ejecutor de sentencias y sus variantes psicológicas". *Revista de historia de la psicología* 34.3 (2013): 57-80. Web. 15/11/2021.
118. Porrúa, Ana. "La puesta en voz de la poesía". *Caligrafía tonal, ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011. Pp.149-205. Impreso.
119. Portales, Carlos. "Democracia y Derechos Humanos en la política exterior del Presidente Reagan." *Estudios Internacionales* 20.79 (1987): 352-378. Web. 14/02/2022.



120. Potestà, Andrea. *El pensamiento del grito*. Santiago de Chile: ediciones / metales pesados, 2020. Impreso.
121. Pound, Ezra. *A B C of Reading*. London: Faber and Faber, 1991. Impreso.
122. Ramiro, Juan Carlos. “La palabra es para mí un pharmacon”. *Proyecto Patrimonio*. 2004. Web. 15/11/2021.
123. Ratcliffe, Stephen. “... sound... shape... meaning...”. *Listening to Reading*. New York: State University of New York Press, 2000. Pp. 1-6. Impreso.
124. Rivera Scott, Hugo. “Un diálogo”. Entrevista de José de Nordenflycht. *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez, obra visual*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2001. Pp. 68-93. Impreso.
125. Rojas, Sergio. Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música). *Revista musical chilena*, 58 (2004), 7-33. Impreso.
126. Rojo, Grínor “La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural”. *Madurez de la joven poesía mexicana*. Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coordinadores). *América sin Nombre*, 23 (2018): 255-268. Web. 12/01/2022.
127. \_\_\_\_\_. “Exilio, modernidad y posmodernidad en tres poetas chilenos”. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile: Pehuén, 1989. Pp. 78-112. Impreso.
128. Rubio, Rafael. “Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra”. *Proyecto Patrimonio*. 2010. Web. 23/12/2021.



129. Russolo, Luigi. El arte de los ruidos. *Revista Sin Título*, N°3 (1996), 8-15. Impreso.
130. *Salvador Allende*. Dir. Patricio Guzmán. Alta Films, 2004. Fílmico.
131. Sánchez, Francisco Salmerón, Sonia Rocha Reza, y Luis Javier Villegas López. “Lo siniestro inconsciente y su manifestación en el arte.” *Revista de psicología de la Universidad Autónoma del Estado de México* 2.4 (Julio-diciembre 2013): 21-40. Web. 12/01/2022.
132. Sarduy, Severo. “Arqueología de la piel”. *El Cristo de la rue Jacob y otros textos*. Santiago: Ediciones UDP, 2014. Pp. 17-27. Impreso.
133. Saussure, Ferdinand. “Objeto de la lingüística”. *Curso de lingüística general*. Trad. de A. Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. Pp. 23-34. Impreso.
134. Sloboda, John A. “Música, lenguaje y significado”. *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Trad. de Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2012. Pp. 20-55. Impreso.
135. Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.
136. Suárez, Zenaida. “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable.” *Estudios filológicos* 51 (2013): 83-98. Web. 10/05/2021.
137. \_\_\_\_\_. *La Nueva Novela: un texto polimórfico*. 2015. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10553/17045>. Accedido el 12 de septiembre de 2021.
138. Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.



139. Titze, Ingo. "The Human instrument". *Scientific American* 298.1 (2008): 94-101. Impreso.
140. Urbano, Karolina. "Martínez y Mallarmé: El libro total en *La nueva novela*." *Revista Anales*. Vol. 1. No. 376 (2018): 393-408. Web. 21/01/2022.
141. Valdés, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996. Impreso.
142. Vicuña, Cecilia. "XUAN // Luis". *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 68-73. Impreso.
143. Vicuña, Miguel. "La transparencia". *En Martínez: merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Soledad Fariña y Elvira Hernández, eds. Santiago de Chile: Intemperie (2001): 62-66. Impreso.
144. Villavicencio, Juan Carlos. "La casa o el laberinto de (~~Juan de Dios~~). Hacia una interpretación de "Epígrafe para un libro condenado: la política", de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez". *En Martínez Total*. Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, eds. Santiago de Chile: Universitaria (2016): 79-105. Impreso.
145. Weintraub, Scott "La copia es el original: la problemática de las obras póstumas de Juan Luis Martínez." *Latin American Literature Today* 1 (2017). Web. 12/01/2022.
146. \_\_\_\_\_. "Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: Apuntes patafísicos y carrollianos." *Estudios* 18:35 (2010): 141-168. Web. 12/01/2022.



147. Wisnik, José Miguel. “Sonido, ruido y silencio”. *Sonido y sentido*. Trad. de Julia Tomasini. Buenos Aires: la marca editora, 2015. Pp. 13-61. Impreso.
148. Wynn, Natalie. *Gender Critical*. *YouTube*. 30 Marzo 2019. Web. 10/09/2019.
149. Zabala, Oihane Iragüen. “Entre Sonido y Sentido: Acusmática y Blackboxing.” *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation* 8.2 (2020): 141-160. Web. 12/01/2022.
150. Zaldívar, M<sup>a</sup> Inés. *Década. 1996-2006*. Madrid: Torremozas, 2009. Impreso.
151. \_\_\_\_\_. *La mirada erótica*. Santiago de Chile: RIL, 1998. Impreso.
152. \_\_\_\_\_. “Arte de cerrar una ventana”. *Poetas-Chile Siglo XXI, v. 8*. Santiago de Chile: Leutún, 2004.
153. Zurita, Raúl. “Entrevista a Raúl Zurita, el poeta sin paraíso”. *Cervantes virtual*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2004. Web. 16/02/2022.
154. \_\_\_\_\_. “Sí”, “Canto de amor de los países”. *Recital de poesía en la SECH [grabación sonora] participan los escritores Eduino Llanos [et al.]* Archivo Audiovisual. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/625/w3-article-153633.html>.  
Accedido en 21/2/2022.
155. \_\_\_\_\_. *La vida nueva. Versión final*. Santiago de Chile: Lumen, 2018. Impreso.



## Anexo

### I. Tabla: simbología de transcripción

Fenómeno de la dimensión	Tipo	Simbología	Ejemplo	Criterio
<b>sonoro-vocal</b>				
<b>Acento:</b> Elemento de la articulación sonora por medio del cual se releva una sílaba dentro de una palabra mediante el uso un mayor tono o intensidad.	Primario		"Causándole alegrías..."	Ortográfico
	Secundario y/o enfático	mayúscula	"práctica <b>MENTE</b> ..." / "había <b>UNA</b> sola persona..."	Propio
<b>Unión silábica:</b> continuidad sonora entre dos sílabas, producida por el vínculo entre vocales y consonantes.		representación de las sílabas unidas	"Tomó el agua del vaso..."	Propio
<b>Consonante o vocal alargada:</b> extensión mayor a la habitual de un sonido de la lengua, de modo que se percibe una continuación sonora del mismo.		reiteración del grafema	"Taanto tiempo sin veernos..."	Propio
<b>Entonación:</b> Rasgo lingüístico suprasegmental constituido por la secuencia	Rama tensiva o prótasis		<i>Vuelvo a empezar, / sin vida, / otra partida</i> 	Navarro Tomás, en



sonora de los tonos con que se emite el discurso oral; constituye una línea melódica que comporta matices expresivos del hablante. Posee dos movimientos: uno tensivo y otro distensivo. El primero indica la apertura del enunciado, mientras que el segundo señala su cierre.				Boquete 2011
	Rama distensiva o apódosis		(Boquete 176)	Navarro Tomás, en Boquete 2011
<b>Pausa:</b> Interrupción o cese de las unidades discursivas o entonativas que conforman un enunciado.	Pausa menor		"Hay algunas mañanas   que lo mejor es no salir" (Mistrorigo 55)	Mistrorigo, 2018
	Pausa larga		"El arrebol interminable...    Día que nunca será mío" (Mistrorigo 57-58)	Mistrorigo, 2018
	Silencio (pausa extensa)	[S]	"Desaparecido del amor, palomo y malo [S] sí, dice [S] Anteparaíso" (Raúl Zurita)	Propio
	Pausa final		"Simplemente te propongo / suave, trinitariamente	Propio



			pergüeñando/eses, tes y pes/ad infinitum/S To P/	
<b>Encabalgamiento:</b> Recurso expresivo de la poesía por medio del cual el verso rompe su unidad sintáctica, quedando la primera parte del enunciado en un verso y la segunda en el siguiente verso. En la voz, este fenómeno responde a los encabalgamientos que se hacen respecto de la versión escrita.		>	"¿Quién hace menos creados > cada vez a los seres?" (Mistrorigo 50)	Mistrorigo, 2018
<b>Elipsis:</b> omisión, al nivel de la voz, de algún elemento contenido por el texto en el nivel escrito.		[...]	Texto: "no, no" / Vox: "[...] no" (Mistrorigo 59)	Mistrorigo, 2018
<b>Inclusiones léxicas de la voz al texto</b>		tachado y en negrita	"en mi subida <b>aventura</b> hacia la oscuridad!" (Mistrorigo 58)	Mistrorigo, 2018
<b>Grito</b>		!!!	"y dice sí, sí, sí !!!" (Raúl Zurita)	Propio
<b>Respiración</b>	Inspiración	O		Propio



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



	Expiración	$\Theta$	"El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética $\Theta$ es un lenguaje inarticulado $\Theta$ por medio del cual $\Theta$ casi todos los pájaros..." (Juan Luis Martínez)	Propio
--	------------	----------	---	--------



## II. Enlace a versiones sonoras

Dado que el formato de tesis impresa imposibilita la obtención de un archivo mediante un vínculo directo, hemos optado por proporcionar al lector un enlace vía código QR. Estos pueden escanearse utilizando la cámara trasera del teléfono celular. Cada uno estos códigos QR se encuentra enlazado a una cuenta de SoundCloud, por lo que en dicha plataforma se abrirá el archivo permitiendo su reproducción. Consignamos el nombre de cada archivo a continuación, junto al enlace, siguiendo el orden de aparición de los audios en esta investigación.

a) “Arte de cerrar una ventana”, María Inés Zaldívar:



b) “Monólogo del poeta con su muerte” (“Monólogo del viejo con la muerte”),  
Enrique Lihn:





c) “Canto de amor de los países”, Raúl Zurita<sup>69</sup>:



d) “La lógica del verdugo” (“El gato de Cheshire”, en el texto), Juan Luis Martínez:



e) “El cisne troquelado”, Juan Luis Martínez:



---

<sup>69</sup> La lectura completa puede encontrarse en el siguiente vínculo: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:153633>, particularmente en el archivo titulado “AP0000299.aac”.



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



f) “48”, Gonzalo Millán:





### III. Comunicación electrónica

Leopoldo Gutierrez

17 de noviembre de 2016, 22:36

L6

Re: Grabación del poema "48" del libro "La ciudad" de G. Millán

Para: Manuel Vallejos

Estimado Manuel:

La filmación del poema "48" que forma parte del libro La Ciudad se hizo en Montreal, Provincia de Québec, Canadá, en 1982 en el Café Esperanto que estaba en la calle St. Urbain entre Av Des Pins y Prince Arthur.

La grabación se hizo con un "Portapack" Sony en el que había que poner una bobina de video. Las personas que me ayudaron a filmar son André Ciesielski, Joseph Ciesielski y Carol Nadon.

El contexto o circunstancias:

Personalmente siempre me interesó la poesía. En el año 74, cuando estaba haciendo el servicio militar me dieron permiso para volver a la universidad, yo estudiaba geografía en el pedagógico de la U. de Chile, al poco andar organizo con otras personas un recital de poesía en el teatro de Periodismo, el local estaba repleto. Luego por diferentes razones me vine a Montreal. En Montreal empiezo a participar en la Asociación de Chilenos, con el apoyo de ellos organizo "El primer recital de poesía chilena en Montreal" en una sala que nos prestó la CSN (Confederation des Syndicats Nationaux) y que estaba situada en la calle St Catherine, en pleno centro de Montreal. En este recital participa Gonzalo Millán, Jorge Etcheverry, Nain Nomez, Manuel Jofré, Erick Martínez y José Leandro Urbina. En la organización de este recital, Leandro es el nexo con los demás participantes, es así como me hice amigo de ellos y empecé a conocerlos. Con Leandro nos conocíamos desde el pedagógico y habíamos estado juntos en Bs. As.

Sigue corriendo el tiempo... en algún momento, alguien, una mujer, dice que me había visto patrullando durante el golpe y que yo era milico. Esta situación ya la sabían en la Asociación de chilenos, pero como la época estaba marcada por la paranoia y la locura del exilio, se me marginó. Esto significó que me concentré en mis estudios y mantuve mi relación con los poetas y escritores a quienes veía con cierta regularidad porque teníamos un grupo de estudio en Ottawa que dirigía Leandro.

Finalmente en 1982 yo quería filmar a estos escritores recitando porque pensaba que era importante documentar lo que se estaba produciendo a nivel de "la creación literaria". Por lo demás estos escritores también tenían una necesidad de encontrarse "con su público". Le cuento a Leandro de mis intenciones y él me apoya y acarrea a los otros a leer al Esperanto. Al día siguiente volvimos a filmar sin público. Es así como pude reunir un material en el que está entre otros poemas el "48" y que es el resultado de una iniciativa particular que correspondía sobretudo a mis propias inquietudes o pulsiones apoyadas por otros creadores.

En cuanto al audio he aquí lo que ocurrió. En el 2001 cuando estoy finalizando "Blue Jay: notas de exilio", trabajaba en la industria haciendo montaje de sonido, la exigencia de un standard mínimo de calidad en el sonido era prioritaria, influenciado por esa norma y estando consciente de que la toma de sonido era regular decidí discutir el asunto con Gonzalo. Además de este aspecto técnico, estaba el hecho de que Gonzalo había tomado unas copas y eso se notaba en la filmación sin embargo igual le daba fuerza a la "performance"; Gonzalo influenciado por María Inés que desaprobaba la lectura del poema al límite de lo aceptable o también por la preocupación de cuidar la imagen del poeta, y por otra parte, mi propia evaluación del sonido nos hizo decidir volver a grabar el poema. Asunto que resultó bien porque se mantiene la fuerza del poema, el dolor está presente por todas partes y la ilusión del "cambio" se queda en el imaginario individual de cada auditor provocado por la metáfora del rewind cinematográfico y no afectado por factores externos al poema y que podían ensuciar "la performance" de la lectura.

Me imagino que conoce "Bluejay: notas de exilio" si no la ha visto he aquí su link

<https://vimeo.com/32141928>

Que tenga un excelente fin de día y si hay algo más en lo que pueda servirle se comunica conmigo con toda confianza.

Leopoldo Gutierrez  
Cineasta independiente



#### IV. Autorizaciones



www.propiedadintelectual.cl - e-mail: propiedad.intelectual@patrimoniocultural.gob.cl  
 Teléfonos: (56- 2) 29978345 - 29978348 - Herrera N° 360, Comuna de Santiago  
 SANTIAGO DE CHILE

### AUTORIZACIÓN DE USO DE TITULAR DE DERECHOS DE AUTOR DE OBRA INTELECTUAL (PERSONA NATURAL) A PERSONA NATURAL

#### DATOS DE PERSONA NATURAL QUE AUTORIZA

Si la autorización la concede más de un autor: copie el recuadro que aparece a continuación, todas las veces que sea necesario y proceda a completarlo con los datos requeridos

Nombre y Apellidos:	Aída Martínez Rodríguez		
RUT:	12220630	Profesión u Oficio:	Artista
Sexo:	F	Edad:	45
DIRECCIÓN:	LA NORTE 835		
Comuna:	Vinas del Ym	Ciudad:	VICÑA DEL MAR
Región:	IV REGION	País:	Chile
e-mail:	AUTAPLUNA@PELLOLATRAL.COM	Tel. red fija:	
		Tel. celular:	955225719

CONCEDO/CONCEDEMOS LA PRESENTE AUTORIZACIÓN DE USO A:

#### DATOS DE PERSONA NATURAL A LA QUE SE CONCEDE LA AUTORIZACIÓN

Si la autorización se concede a más de una persona natural: copie el recuadro que aparece a continuación, todas las veces que sea necesario y proceda a completarlo con los datos requeridos

Nombre y Apellidos:	Manuel Isaias Vallejos Carrasco		
RUT:	16.169.588-2	Profesión u Oficio:	Académico/Investigador
Sexo:	Masculino	Edad:	36
DIRECCIÓN:	Vergara 749, departamento 1003		
Comuna:	Santiago Centro	Ciudad:	Santiago
Región:	Metropolitana	País:	Chile
e-mail:	manuel.vallejosc@edu.uai.cl	Tel. red fija:	
Tel. celular:	+569 98160752		

#### PARA QUE PUEDA

- 1) UTILIZAR LA (S) OBRA (S) QUE A CONTINUACIÓN SE DETALLA (N) (Señale el nombre exacto de la(s) Obra(s):
- 1.- La lectura del poema "La lógica del verdugo" ("El gato de Cheshire") aparecida en el CD *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones*.
  - 2.- La lectura del poema "El cisne troquelado" aparecida en el CD *Lihn, Martínez, Lira/Grabaciones*.
  - 3.- Fotografía del poema "El gato de Cheshire" aparecida en la página 78 del poemario *La nueva* de Juan Luis Martínez en su reedición de 1985.



II) EL(LOS) USO(S) EXPRESAMENTE AUTORIZADO(S) ES (SON) (marque con uno o más círculos las opciones que corresponda).

- a) Publicarla mediante su edición, grabación, emisión radiofónica o de televisión, representación, ejecución, lectura, recitación, exhibición, y, en general, cualquier otro medio de comunicación al público, actualmente conocido o que se conozca en el futuro;
- b) Reproducir la por cualquier procedimiento;
- c) Adaptarla a otro género, o utilizarla en cualquier otra forma que entrañe una variación, adaptación o transformación de la obra originaria, incluida la traducción;
- d) Ejecutarla públicamente mediante la emisión por radio o televisión, discos fonográficos, películas cinematográficas, cintas magnetofónicas u otro soporte material apto para ser utilizados en aparatos reproductores de sonido y voces, con o sin imágenes, o por cualquier otro medio;
- e) La distribución al público mediante venta, o cualquier otra transferencia de propiedad del original o de los ejemplares de su obra que no hayan sido objeto de una venta u otra transferencia de propiedad autorizada por él o de conformidad con la Ley N° 17.336, sobre Propiedad Intelectual.

III) EL TERRITORIO AUTORIZADO PARA LLEVAR A CABO DICHO(S) USO(S) SERÁ: (marque con un círculo la opción que corresponda y, de ser procedente, agregue la información complementaria)

- a) Chile
- b) Chile y el(los) país(es) de: (indique) \_\_\_\_\_
- c) Chile y resto del mundo.

IV) EL(LOS) USO(S) MENCIONADO(S) SERÁ(N): (marque con un círculo la opción que corresponda)

- a) Remunerado(s)
- b) Gratuito(s)

V) EL PLAZO POR EL CUAL SE CONCEDE LA AUTORIZACIÓN SERÁ: (complete según corresponda)

- a) \_\_\_\_\_ mes(es)
- b) \_\_\_\_\_ año (s)
- c) \_\_\_\_\_ otro (señalar) indefinido, en tanto se trata de una tesis de doctorado que se encontrará en un repositorio de la Universidad de Chile con fines académicos.

VI) SE CONCEDE LA PRESENTE AUTORIZACIÓN EN FORMA: (marque con un círculo la opción que corresponda)

- a) Exclusiva
- b) No exclusiva

