



Foto de pantalla del video *11 Fragmentos*, de Carlos Soto Román, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=usR7qn962ck>

## Excursiones de la voz. Breves resonancias a partir del Festival de Poesía y Música.

*No concentrando, no reuniendo: ni pueblo, ni memoria, ni destino, ni haciendo cantar nada al unísono, ni cantando, siempre un compás antes o después en la partitura, siempre un tono más arriba o más abajo. No cantando, sólo buscando cantar, sin timbre dado, pero una voz en la voz buscando*<sup>1</sup>.

### Una voz buscando

La tercera versión del Festival de Poesía y Música, realizado entre el 4 y el 8 de septiembre del 2018 en el Centro Cultural de España, demostró la solidez de esta instancia de exhibición para una diversidad de enfoques que han ido cristalizando los últimos años en torno a las relaciones posibles entre estas y otras formas de producción artística. En su programación se podían encontrar propuestas diversas de interpretación poética, musicalización con instrumentos electrónicos, performance en contextos diferentes de complejidad corporal y vocal, proyecciones de video-poesía e instalaciones de arte sonoro, además de mesas de conversación sobre política, poesía y performance, que en conjunto evidenciaron la amplitud de intereses en torno a los usos de la voz en el ejercicio de ciertas prácticas artísticas. A partir de una inicial invitación a la apertura de los vínculos entre poesía y música, por lo tanto, se

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, *Lengua apócrifa*. Traducción de Juan Soros. Santiago: Cuadro de Tiza ediciones, 2013, p.12

desprende de estas intervenciones una escucha de las condiciones que implican a la voz en el amplio contexto contemporáneo de la literatura, el arte, los medios y la política, expandiendo el espacio de resonancia del evento según las características e intereses puestos en circulación por los invitados. Escuchamos de este modo las inflexiones y excursiones de las voces buscando, como dice Nancy, sin que ese ejercicio indique necesariamente a la palabra o el significado, como lugar y sitio de la lengua.

Por el contrario, lo que caracteriza a grandes rasgos a las presentaciones y performances que fue posible escuchar en el festival, es una apertura hacia las condiciones sonoras que acompañan, convergen, se desprenden u oponen a la enunciación del significado y del texto. La proximidad entre poesía y música, así como la insistencia de sus contactos en el ámbito de la canción (al menos en algunas de sus herencias), habría de ser considerada como un campo heterogéneo de relaciones y de fuerzas entre ambos órdenes de sentido, siguiendo lo escrito recientemente por Fernando Pérez a partir de una versión anterior de este mismo Festival<sup>2</sup>. La proximidad entre la recitación y el canto, condición de una escucha y de una voz generalmente corporeizada en la tradición de la oralidad, es acompañada en algunos de estos casos por otros modos de articulación sensible, otras poéticas y retóricas de la performatividad, la intermedialidad y, en cierto sentido, la propia *vocalidad* de la voz. Esta última, según Paul Zumthor, podría entenderse como “la historicidad de una voz, su empleo”<sup>3</sup>, pero el carácter instrumental de la definición no necesariamente se corresponde con los ejercicios que exploran, en la temporalidad del ahora, las materialidades vocales de la canción, la poesía, la música, la palabra o el gesto.

Así, por ejemplo, entre el susurro, el grito, el canto y las voces controladas por efecto de la looper, el laptop o el teclado, la voz transita descorporeizada en el entorno de la escucha. Como en el caso de *TEST* de Rodrigo Castellanos<sup>4</sup>, la voz es invitada a convertirse en objeto sonoro en la percepción del oyente, además de ser transportada estereofónicamente de uno a otro extremo del espacio acústico, con lo que esta llega a ser sentida en su propia espacialidad. Mientras, se nos indica en el catálogo del festival<sup>5</sup>, un fragmento del paisaje sonoro de la selva oaxaqueña ha sido integrado y se mimetiza en la escucha de este espacio creado por un objeto sin cuerpo y danzante. Lo que suena entonces, como en esa pieza de Alvin Lucier, “I’m sitting in a room”, son los sencillos gestos de una materia en movimiento que es posible percibir a través de sus pliegues cuando se refracta y rebota sobre el lugar y sobre sí misma, cuando deviene la trama que engulle el texto y el espacio.

---

<sup>2</sup> Fernando Pérez. “Formas, fuerzas y transformaciones del poema (Notas a propósito del Festival Poesía & Música PM)”, en Adalberto Müller y Alex Martoni, *Rituais da percepção*. S/l: Oficina Raquel, 2018

<sup>3</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 23

<sup>4</sup> Ver: *TEST*, de Rodrigo Castellanos, en: (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=cjSAqi6hbAc>

<sup>5</sup> *Festival de Poesía y Música PMIII*. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2018, p. 39

Sobre la escucha que acompaña a las exploraciones vocales en ciertos procesos, recuerdo aquí también la presentación del dúo Píriz+Marabolí, cuya utilización de la voz en escena implicaba justamente la narrativa del viaje, la desaparición y el acecho. El lugar del sonido en la teatralidad de esta historia se construye a través del desencuentro entre las voces en el escenario, aunque sean todas ellas la misma voz, que se distribuye entre los acentos naturales del diálogo y la siniestra presencia del otro, Helen Brown, que interpela al auditor/espectador desde la mediación tecnológica de la voz y de la imagen. Peter Szendy se ha referido al espionaje como una escucha dividida, “que no es la escucha de un intervalo o acorde disonante, sino una escucha que conlleva su propia disonancia, su duplicidad no resuelta [...] Es como si una interminable conversación secreta entre dos voces se dividiera nítidamente en cada segundo”<sup>6</sup>. Así, las bifurcaciones de la voz apoyada en sus prótesis tecnológicas, en la presentación de Trinidad Píriz y Daniel Marabolí, transmutan los diálogos que escuchamos en otra materialidad, diferente a la palabra en varios idiomas o a su “traducción” en las imágenes que la proyectan sobre el escenario.

### Timbre y documento

“¿Cómo traemos una voz del pasado y la actualizamos? ¿Qué significa dicha acción explorada desde las artes vivas?”, se pregunta la compañía de investigación escénica Antimétodo, dirigida por Ana Luz Ormazábal, en el catálogo del Festival<sup>7</sup>. Esa búsqueda, que aquí se realiza a través del cuerpo y de la música, me parece que ronda también a un conjunto de aproximaciones desde la performance, con las cuales es posible exponer una relación entre el archivo, la política y la vocalidad. En estos casos, la materialidad de la voz no implica solo la presencia o la corporalidad de lo sonoro, sino que en ellos también se manifiesta la política como esfera relacional de la voz, según sostiene Adriana Cavarero, como ámbito de diálogo entre el cuerpo, los otros y el pasado: “La voz no solo anuncia esta relación, sino que la anuncia como corpórea, material y arraigada en la singularidad siempre encarnada de un existente que convoca al otro con el aliento rítmico y sonoro de su boca”<sup>8</sup>.

La conferencia performática de Tálata Rodríguez trae un conjunto de documentos del archivo de su biografía: las cartas y postales que su padre o las múltiples personas que lo habitan —“chamán, rockero y tarotista de la guerrilla colombiana”—, le escriben durante doce años desde distintas direcciones, y en las cuales se narran los accidentes de una relación epistolar transfigurada ahora exclusivamente por el ejercicio de la voz de la autora y los oídos del público. *Padre Postal*, originada el 2014 en el ciclo de performances *Mis Documentos*

---

<sup>6</sup> Peter Szendy, *All Ears. The Aesthetics of Espionage*. New York: Fordham University Press, 2016, pp. 116 y 121.

<sup>7</sup> Op. Cit. p, 99

<sup>8</sup> Adriana Cavarero, *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press, 2005, p. 200.

organizado por Lola Arias en Buenos Aires, es una lectura comentada de ese archivo donde la voz de la intérprete y la proyección de las imágenes configuran un tránsito entre el texto y el cuerpo, entre el sentido y la palabra. Con antecedentes en el trabajo de John Cage y Joseph Beuys, las conferencias performáticas remiten al carácter conceptual de la voz en el discurso como acontecimiento, que aquí se dramatiza también en la persistencia de una memoria a la que el timbre de esa voz da cuerpo.

Si, como indica Derrida, la afinidad entre la voz y el logos ha implicado una identificación con el lenguaje más que con la “voz física”<sup>9</sup>, estas lecturas del archivo podrían implicar otra pregunta respecto a las funciones significantes de la lengua, irremediablemente mediadas por la distancia con el tiempo y la alteridad. En el orden de lo sensible, la materialidad del pasado podría ser invocada, recomponiéndose con la memoria en cada enunciación como repertorio de lo sucedido<sup>10</sup>. Conectando con una reflexión historiográfica sobre el archivo, Arlette Farge apunta sobre el acto del leer con la voz propia los papeles viejos escritos por otros:

la vista no sirve para nada; para llegar a descifrar, hay que pronunciar en voz baja, susurrar los fragmentos escritos. Y eso en plena sala de lectura, en el habitual silencio que llena esos lugares. La experiencia es extravagante, no por la ruptura del silencio que hace que los vecinos vuelvan la cabeza, sino por la aparición del sentido, sonido tras sonido, como si se tratase de una partitura musical, como si el sonido otorgase su sentido a las palabras [...]. Nada se parece a nada, si no fuese porque al articular, la boca libera a la escritura de su opacidad<sup>11</sup>.

En esas performances de la memoria, sin embargo, resulta importante reconocer el carácter intertextual de la voz, ya sea cuando esta es doblada o bien cuando su materialidad dialoga con la escena presente. En Radio Magallanes, trio formado por el poeta Carlos Soto Román, el músico Juan Diego Soto y el poeta-músico Pablo Fante, el archivo se revela en el ritmo, la repetición y el silencio, acompañados de la imagen que puntúa sus intervenciones. Se trata en este caso de un diálogo entre los textos y la canción (musicalización, performance, recomposición), que reúne la obra individual de sus integrantes en torno a elementos de la dictadura. Así, por ejemplo, la intervención poética de las fuentes es un recurso textual previamente utilizado en el caso del libro *11* de Carlos Soto Román<sup>12</sup>, o en algunos

---

<sup>9</sup> Sobre este tema, ver: Mladen Dolar, *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007

<sup>10</sup> La voz que ocupa el lugar del repertorio, refiere aquí a la definición de Diana Taylor, que considera la relación entre la memoria y el performance. Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015

<sup>11</sup> Arlette Farge. *La atracción del archivo*. Valencia: Institut Alfons el Magnanim, 1991, p. 49

<sup>12</sup> Ver: 11 fragmentos, de Carlos Soto Román, en: <https://www.youtube.com/watch?v=usR7qn962ck>

fragmentos de recomposición sonora en el disco *Fuiste Bueno Santiago* de Juan Diego Soto<sup>13</sup>, que en esta performance de Radio Magallanes establecen enriquecedoras instancias de cohabitación y contraposición junto al tono y la voz de Pablo Fante.

La obliteración como recurso e intervención (tachadura, silenciamiento), puede operar como estrategia interpretativa desde el presente, pero en ella también se hace referencia a una materialidad propia de las huellas del pasado. Como en el caso de las marcas puestas en obra por la artista Voluspa Jarpa<sup>14</sup>, que recuerdan los bloques vacíos en el texto de Soto Román o las interrupciones de la voz en el performance de Radio Magallanes, lo que surge en estos casos es una textura del propio testimonio<sup>15</sup>, en torno a la cual se plantea asimismo el problema de la música como acompañante de la palabra. Sus modulaciones, en efecto, señalan grados variables de intensidad a través superficies afectivas y temporalidades emocionales, siempre intercambiables (el espacio del silencio, el grito de la página), que articulan acaso nuevos contextos estéticos y políticos de escucha y enunciación. Explorar entonces el archivo, en lo que tiene de resonancia, permitiría eludir la impostación, fetichización y dependencia de la voz, sobre todo cuando esta busca referirse a un otro en el tiempo desdoblado de lo que existe como huella y documento.

Quizás sería necesario reemplazar algo de la herencia de la canción por algunas de estas búsquedas, por estas vibraciones de la voz —“sólo buscando cantar”, como decía al comienzo Nancy—, por estas intensidades que habitan también el archivo de la música y la palabra. Más allá de sus concepciones estrictamente instrumentales, la música y la voz actúan como fuentes de sentido a través del “gesto”, entendido ampliamente por el musicólogo Robert Hatten como una “formación energética a través del tiempo”<sup>16</sup>, una actividad que puede perfectamente incorporar y revelar la materialidad sonora de la palabra. Así entendido, desde la poesía sonora a la performance poética (pasando por otras múltiples posibilidades), las presentaciones en esta versión del Festival me parece que develaron, en los gestos de voces en escena, las potencialidades poéticas de la exploración del cuerpo, el

---

<sup>13</sup> En *Fuiste Bueno Santiago* (2017), Juan Diego Soto utiliza como material sonoro entre otras cosas la voz de Gonzalo Millán para la musicalización del poema 48 de *La Ciudad*, y algunos fragmentos de discursos de Miguel Enríquez y gritos de manifestaciones populares como huellas recompuestas del paisaje sonoro. <https://juanito09.bandcamp.com/album/fuiste-bueno-santiago>.

<sup>14</sup> Voluspa Jarpa señala en relación a la poética de su obra, que “El material de archivo, desde mi perspectiva de trabajo, debe ser capaz de hacer visible las operaciones de “edición y supresión” que son constitutivas del archivo. Dado que el material de archivo es la huella primera de la “verdad de los hechos”, mi intención al revisarlo es establecer un nuevo sentido, entendiéndolo por ello que aquello que ha sido narrado como historia oficial puede excluir u omitir ciertos elementos en dicho relato, lo que será inevitablemente cuestionado por los documentos”. Voluspa Jarpa, “Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia”, en: *A Contracorriente* Vol 12, No1 (2014): p. 16

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1295>

<sup>15</sup> Anne Karpf, “The human voice and the texture of experience”, en *Oral History* Vol 42, No 2 (2014): 50-55

<sup>16</sup> Robert Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes. Musical Meaning and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 100

espacio y la memoria, contenidas en la multiplicidad de enunciaciones que constituye la palabra.

Javier Osorio