

La presencia de la voz. Percepciones y lenguaje poético en Germán Carrasco y Erri De Luca¹

MARTINA BORTIGNON

Universidad Adolfo Ibáñez/P. Universidad Católica de Chile

Abstract:

This article studies the representation of a multi-sensory voice in some works by two contemporary authors – Germán Carrasco (Chile) and Erri De Luca (Italy) – and the way it interrogates the relation between the poetic word and its referent. Particularly, it will consider the interplay between voice and image: on one hand, voice and image come together, generating a synesthetic continuum that emphasizes the materiality of representation; on the other hand, they eclipse each other, so that the frustrated access to the referent through a specific sensory channel make it paradoxically more present. With the support of Maurice Merleau-Ponty's corporeal phenomenology, it will be possible to show that the signification process in poetry and in poetic prose is deep-rooted in the perceptive dimension of the referent, as well as in the materiality of language. The analysis of the corporeal and multisensory voice in both authors will finally result in a sketch of their poetics: Carrasco creates a spacing or *inter-body* between words in order to expand the subject's perception to what is invisible, while De Luca tends to endow the word with all the intensity of the material referent.

Key words:

Voice, perceptions, language, image, poetry, Germán Carrasco, Erri De Luca, Maurice Merleau-Ponty.

1. La voz recupera su cuerpo

En las últimas décadas, la cualidad corpórea y perceptiva de la voz ha empezado a ganar protagonismo en los estudios estéticos, filosóficos y literarios, después de que el giro lingüístico del siglo pasado había dejado en la sombra esta importante dimensión. En particular, gracias a los recientes aportes teóricos que se centran en cómo las obras literarias evocan y expresan el mundo de las sensaciones, se ha ido forjando un interés hacia la dimensión material de la voz y su relación con la expresión.² Mientras que Giorgio Agamben (1982, 2001), Corrado Bologna (1992)

¹ Este trabajo es un producto del proyecto de investigación CONICYT Fondecyt Postdoctoral n. 3140423 titulado "La palabra sensible. Sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas" del cual soy investigadora responsable.

² Se trata de estudios teóricos y críticos que en muchos casos se inspiran en la fenomenología encarnada del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty y se concentran tanto en el *sensorium* como en el fenómeno de la voz y del sonido en poesía, en algunos casos en conexión con las nuevas tecnologías. Además de los autores citados en el párrafo, se recuerdan, entre otros: Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003 y *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007; Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004; Bernstein, Charles (ed.). *Close Listening. Poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press,

y Vincenzo Cuomo (1998) enfatizan la corporeidad de la voz en el límite entre pura intención de significar y sonido a-significante, definiéndola como huella opaca respecto al sentido, Susan Stewarts (2002), Adriana Cavarero (2010) y Francine Masiello (2013) vuelven a leer la filosofía y la poesía occidental para rescatar la profunda conexión que existe entre la palabra y la textura de la voz, la cual ha sido largamente negada por la supremacía de un *logos* desencarnado. El presente ensayo se alinea con esta segunda genealogía teórica, en la convicción de que la corporeidad y la sensorialidad de la voz no son ajenas al proceso de significación: la inscripción del resonar de la voz en la letra impresa no se limita a ser índice de una materialidad viviente que yace más allá de la palabra literaria, sino que convoca y encarna esta misma materialidad en el orden del lenguaje.

El objetivo de este escrito es investigar cómo una voz entendida según lo anteriormente planteado puede iluminar el complejo y delicado juego entre expresión literaria y fenómeno evocado, entre palabra y cosa. Para ello, se tomarán en consideración, en una perspectiva comparada, al poeta chileno Germán Carrasco y al narrador y poeta italiano Erri De Luca, activos desde finales de los años 90. El interés de convocar a dos autores de dos países e idiomas diversos reside en que la problemática estética investigada sobresale en su transversalidad respecto a diferentes nacionalidades y tradiciones literarias. En el momento histórico en que los dos autores escriben, la conexión de los habitantes de gran parte de los países occidentales con la realidad parece irremediablemente interferida por la hiper-solicitud sensorial generada por la publicidad y los medios de comunicación. Es así como los sentidos se encuentran bajo un bombardeo de sonidos e imágenes que los aturden y les hacen perder sensibilidad. Carrasco y De Luca no solamente captan en sus obras la nostalgia por lo real³ y por la sensación genuina y consciente, sino que problematizan, a partir del fenómeno vocal, el vínculo entre el proceso de significación poética y el referente perceptivo. Los términos en que los dos autores interrogan los límites materiales entre realidad y representación reflejan así un cambio de perspectiva de más vasto alcance, casi respondiendo a una necesidad por parte de las personas de volver a palpar la realidad con sus sentidos y de hablar un lenguaje en el que resuene la carne de las cosas.

La motivación del enfoque elegido en el análisis se origina en una curiosa coincidencia: en algunos textos de ambos autores se presenta una vinculación del fenómeno vocal con la imagen. Por una parte, la voz y la imagen se sostienen y compensan en un *continuum* perceptivo. Por la otra, se crea un juego de eclipsis

1998; Mati, Susanna. *Filosofía della sensibilità. Per un'estetica come pensiero mitologico*. Bergamo: Moretti e Vitali, 2014; Morris, Adelaide (ed.). *Soundstates: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press: 1997; Stewart, Garrett. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press, 1990; Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

³ La convergencia hacia lo real ha sido captada y discutida desde un sesgo lacaniano, en el ámbito de las artes plásticas desde los años 60 hasta finales del siglo XX, por Hal Foster en su obra *El retorno de lo real* (1996). La noción de “lo real” que aquí propongo no se identifica con el legado traumático y abyecto de cuño lacaniano que la obra de Foster elabora, sino que reconoce en el contacto con lo real un estímulo vital y una experiencia enriquecedora.

recíproca, lo cual hace resaltar aquella de las dos partes que ha sido sustraída a la percepción inmediata, junto con el referente material y perceptivo correspondiente.

Si bien Carrasco y De Luca comparten esta situación estética de fondo, se manifiesta una divergencia y a la vez complementariedad en los modos en que cada uno interroga el fenómeno vocal con el objetivo de que la palabra poética encarne el cuerpo de las cosas. Carrasco potencia la dimensión invisible aunque absolutamente perceptible que circunda las palabras como un halo; De Luca, por otra parte, intenta capturar y concentrar en la palabra misma toda la intensidad perceptiva del referente material, sin dejar nada afuera. En la conclusión del artículo, el estudio de la problemática de la voz multisensorial en las obras de Carrasco y De Luca permitirá configurar un bosquejo de sus respectivas poéticas manteniendo como eje su complementariedad.

2. Germán Carrasco: la voz del poeta y la ceguera que la oye

En el poema “La lectura de poesía”, desde el poemario *Calas* de Germán Carrasco⁴, la voz accede a un protagonismo peculiar. De hecho, se encuentra desvinculada del contenido visual que debería evocar, ya que el protagonista de la escena imaginada está leyendo sus poemas frente a una platea de personas ciegas:

Leía poemas e historias en la biblioteca para ciegos
por amor al sentido del oído y a la voz, imaginando
a la mujer de manos más bellas enamorada de mis sílabas
que sólo hablan de imágenes: p. ej la mujer observada
o la vergüenza en los ojos de quien observa
y al ser descubierto retorna a las
páginas de un libro.
Imágenes y fachadas, caracteres y avenidas vacías
al volver a casa luego de la lectura en la biblioteca para ciegos.
Tentativa de honestidad y voz neutral. O voz
de quien imagina el tono del texto sin rastro del autor,
voz imposible de reproducir en el espectacular *bluff*
de las maratones con altoparlante algo relacionado
con el silencio, el tacto, la caricia braille.
Leía poemas e historias en la biblioteca para ciegos
quizá de la misma manera en que el amante,
en una de esas escasas ocasiones, antes o después del sexo,
lee a su amada un poema de amor. (Carrasco 2003a: 106).

El poeta sólo dispone de su palabra vocalizada para recrear en la imaginación de los asistentes ciegos un mundo que estos no han conocido nunca con el sentido de la vista o han, posiblemente, ido olvidando en el caso de una ceguera adquirida. Los versos del poeta, que “sólo hablan de imágenes”, van al encuentro de una ausencia

⁴ Germán Carrasco (Santiago, 1971) ha publicado *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001), *Clavados* (2003), *Multicancha* (2005), *Ruda* (2010), *Ensayo sobre la mancha* (2012) y el libro de prosas *A mano alzada* (2013). Una selección de sus poemas ha sido publicada al italiano: *L'insidia del sole sopra le cose e altre poesie (1998-2006)*, traducción de Edoardo Balletta, Rimini, Raffaelli, 2010.

de luz y formas que, en la economía simbólica de la anécdota, perturba la relación entre palabra y representación, entre voz y contenido visual.

Si trazamos un paralelo entre la poesía de Carrasco con su fuerte vocación visual⁵ y el cine, en una situación estándar la voz del poeta acompañaría la creación de imágenes en la imaginación de su público desde un lugar secundario y parcialmente retirado, exactamente como la voz en *off* que interviene sobre lo que acontece en una película. El teórico de cine Michel Chion denomina “*acousmètre*” a la voz que acompaña las imágenes de un filme: una presencia, audible pero nunca vista, que “must, even if only slightly, have one foot in the image, in the space of the film; he must haunt the borderlands that are neither the interior of the filmic stage nor the proscenium” (Chion 1999: 24). Para el público del poema considerado, la voz del poeta excede la posición del *acousmètre* ya que, además de proceder de una fuente invisible aunque implicada con lo que se describe –como el *acousmètre*–, no se complementa con las imágenes que comenta. Es así como la voz deja su locación en el borde de la escena y avanza hacia el centro de un espacio invisible, resaltando en su protagonismo.

En esta situación, la voz es el único elemento que está explícitamente presente: su función es disparar unas imágenes imposibles, inimaginables porque nunca han sido vistas, y, a la vez, ser el único ámbito físico que las acoge, las hace resonar y las vuelve a reabsorber. En ella y ella sola se concentra necesariamente la atención perceptiva del público ciego, que no puede acceder al ámbito de la memoria visual para dar pie a la imaginación. Se trata, sin duda, de un texto muy desafiante a nivel metapoético, estético y filosófico, porque, debido a la ausencia de la imagen aludida, el lenguaje poético está obligado a exponer sus límites en tanto fuente de la representación, para luego transformarlos en fortalezas gracias a la voz.

2.1 El protagonismo material y metamórfico de la voz

La primera línea de discusión que se puede derivar de este poema consiste en la forma en que se *compensan* la voz y la imagen, entendiendo con esta palabra el proceso por el cual la voz representada en el poema nutre y sustenta la imagen indicada como ausente. El poeta recupera el espesor de realidad que ha sido sustraído por el eclipse de la imagen haciendo de la voz un fenómeno palpable. De hecho, el hablante relaciona la voz con su contrario, “el silencio”, y con “el tacto, la caricia braille”; además, así como los ciegos intentan figurarse las imágenes que no pueden conocer o recordar, él afirma que imagina “a la mujer de manos más bellas enamorada de [sus] sílabas”. La voz se transfiere al ámbito perceptivo del tacto y se connota desde la atracción sexual y el voyeurismo imaginado.

¿Qué valor llega a tener una voz así concebida? De acuerdo con lo que plantea la filósofa Adriana Cavarero, podemos leer la voz como un evento físico y corpóreo que pone en juego la unicidad y singularidad de quien la emite en la oscilación del evento enunciativo. Las voces que se mencionan en el texto pertenecen tanto al

⁵ La poesía de Germán Carrasco encuentra su característica marca visual primero en la figura del *flâneur-voyeur* (especialmente en *La insidia del sol sobre las cosas*) y, luego, en la mezcla intermedial con el cine (desde *Calas* en adelante).

ámbito de lo humano –la voz del poeta– como al ámbito de la creación estética –la voz del poema. Esta última es declarada como “imposible de reproducir en el espectacular *bluff* / de las maratones con altoparlante”.⁶ Algo paradójicamente, el objeto estético mismo –el poema– parece tener una voz propia, la cual intenta emerger en la interpretación vocálica del poeta-*performer* concebido como intermediario. El fenómeno de vocalización fluctúa, entonces, entre la unicidad de la voz humana explicitada y la unicidad de la voz intuida del poema.

Además, según Cavarero, la voz abre un flujo de reciprocidad y goce entre el sujeto hablante y las personas que escuchan, lo cual se traduce en este poema en una atmósfera de erotismo y seducción. El texto crea un puente sensual entre el poeta, el poema y el receptor (diegético y real) mediante una voz en la que resuena el “gocce acústico originario”⁷ (Cavarero 2010: 153); al mismo tiempo, fluidifica las fronteras perceptivas en nombre del valor de la conexión entre las personas –en este caso los integrantes de la micro-comunidad convocada en la lectura. La voz y los demás sentidos en los cuales esta desborda se encargan de compensar la imagen ausente, circundándola en un lazo donde se evidencia sensualmente la unicidad corpórea de los protagonistas junto con la interconexión de las percepciones solicitadas.

El carácter metamórfico de la voz y de lo sonoro, por cierto, se observa a menudo en Carrasco y atestigua la maleabilidad del lenguaje y las sensaciones, así como su vinculación íntima a través de la sinestesia y de la acumulación. El poema “Canto de Chincoles (o la más bella acupunturista japonesa)” (*Clavados*), funde lo sonoro (canto) y lo táctil (acupuntura) en un conjunto sensual, sin excluir, esta vez, el sentido de la vista. Dice el poema:

Es un río el frío serpentino
– o frescor sinuoso, si prefieres –
que filtra los oídos y pregunta
por su camisa de seda. Es una i
latina: un clavado, un pinchazo,
una inyección emoliente.
[...] los pájaros meten su canto en las orejas
[...] Puente sonoro.
Aguja de plata en los tímpanos.
Los chincoles dibujan en los tímpanos
el aire rojo de la madrugada. (Carrasco 2003b: 41).

⁶ A través de esta metáfora, Carrasco critica las pretenciosas y estruendosas lecturas en público de lo que él define ‘Kermesse’ literaria. La poética vocálica defendida por el autor se identifica, por el contrario, con la afonía y el *sotto voce*. En el poema “Ganas de trotar bajo la tempestad” el hablante lírico afirma que su generación “nació en el desprecio de los signos de exclamación” y que él se dedicará a tejer una “épica del silencio, / conformada por la antología de Cuántos / ecos, susurros y gemidos” (2003a: 9). Queda aquí patente la intención de desmarcarse políticamente del autoritarismo gritón que permeaba la sociedad bajo dictadura y la familia patriarcal, así como de cierta forma de hacer poesía, caracterizada por una métrica y acentuación prolijas y martillantes.

⁷ Las traducciones desde el italiano son de autoría de quien escribe. Pondré a pie de página el texto original sólo para los textos literarios.

El llamado que hace el poeta, a través de transiciones sensoriales sin solución de continuidad como estas, es a concebir la voz –y, con ella, el lenguaje– como un ser viviente, capaz de metamorfosearse pasando de lo sonoro a otros campos perceptivos, capaz de hacer circular el sentido en la materialidad de una palabra oída, palpada, vista, saboreada. Una mirada desde el ámbito filosófico ayudará a entender mejor el alcance y las implicancias de la propuesta estética de Carrasco.

La teoría sobre la expresión del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty refrenda la concepción del lenguaje como un organismo viviente y metamórfico. Merleau-Ponty está convencido de que, al igual que la música, el lenguaje produce significación, primero que todo, a nivel de su propia manifestación sensible (Merleau-Ponty 1968: 149). Según el filósofo, la comprensión pasa menos por una decodificación semántica y más por la sintonía del oyente con la vida secreta de las palabras: “basta con que nos prestemos a su vida, a su movimiento de diferenciación y articulación, a su elocuente gesticulación” (Merleau-Ponty 1964: 52). En esta perspectiva, así como el sentido no se limita a ser mero contenido, el lenguaje y la voz no se reducen a ser sus contenedores, sino que serían correlatos de aquel “de la misma manera que la huella de un paso significa el movimiento y el esfuerzo de un cuerpo” (Merleau-Ponty 1964: 55). El lenguaje y la voz podrían ser considerados como el reverso de los referentes que están siendo significados, tan corpóreos y reales como estos últimos.

Tal postulado sobre la expresión ha sido retomado y revalidado en la actualidad por filósofos que trabajan en la línea merleauPontiana. El estudioso Mario Ramírez explica que en la teoría expresiva de Merleau-Ponty no hay ruptura entre realidad y significación, sino más bien un cambio de grado en el cual el cuerpo perceptivo se vuelve cuerpo hablante, por medio de un “movimiento, un viaje, un cambio de piel” (Ramírez 2013: 155). La filósofa Roberta Dreon, por su parte, en su lectura del filósofo francés llega a postular que el sentir y el lenguaje son inextricables y que el significado de ninguna manera se encuentra custodiado en palabras desligadas de su contexto físico-perceptivo. El significado, por el contrario, siempre está en movimiento en el círculo pragmático de la comunicación, arribando de vuelta al mundo (Dreon 2007: 11, 26). En otro libro en el cual amplía su reflexión al pragmatista estadounidense John Dewey, Dreon aclara la falacia que su propuesta filosófica intenta superar: “la oposición entre sensibilidad y lenguaje [...] puede funcionar sólo si se mantiene una concepción rígida de la primera, como si esta no fuera ya empaçada en significado, y del segundo, como si este se limitara a replicar el modelo de la aserción” (Dreon 2012:117).

Tomando como punto de partida las teorías expuestas, se podría especular que uno de los componentes fundamentales de la expresión estética en Carrasco consiste en palabras embebidas en materialidad significativa y puestas en un proceso dinámico, en devenir. En el poema considerado, la voz fluye a través de otros sustratos sensibles y referencias perceptivas, como el tacto, con el fin de absorber en sí la materialidad de la imagen sustraída (tal como la palabra respecto al referente aludido), con el resultado de aumentar su propio espesor material.

2.2 La presencia de la voz hace resaltar lo invisible

Es posible pensar la concomitancia que Carrasco construye entre voz e imagen también desde otro punto de vista, el cual complementa la primera posibilidad expuesta. Se podría pensar que la voz se vuelve contraparte o *alter ego* de la imagen: al imponerse en la escena del poema, la voz hace resaltar por contraste el vacío dejado por la imagen ausente. En el texto revisado, la imagen que los poemas leídos deben recrear es invisible e imposible; sin embargo, su existencia es de alguna forma intuida. La voz se hace cargo de visibilizar la ausencia de la imagen transformándola en presencia. Merleau-Ponty utiliza una interesante analogía con la pintura para referirse a este fenómeno expresivo:

El pintor pinta, tanto por lo que traza, como por los blancos que deja o por las pinceladas que no da. El acto de pintar tiene dos caras: está la mancha de color o de carbón que se pone en un punto de la tela o del papel, y está el efecto que esta mancha tiene sobre el conjunto, efecto desproporcionado, puesto que ella no es casi nada y, sin embargo, basta para cambiar un retrato o un paisaje. (Merleau-Ponty 1971: 77).

Con este ejemplo, el fenomenólogo francés da cuenta del poder de imanación recíproca entre lo visible y lo invisible.⁸ La expresión artística se sustenta y se nutre en el *intercuerpo* que vibra entre los elementos visibles (sean palabras, voces o imágenes) y que puede ser identificado como la contraparte invisible de tales elementos.

Quizás sea más fácil entender el intercuerpo en analogía con un fenómeno que ocurre en la danza: la coreógrafa y bailarina chilena Carla Bolgeri habla de un cuerpo abstracto, aunque absolutamente perceptible como si fuera una tensión electrostática, que surge entre los bailarines, a los cuales se les indica moverse manteniendo siempre en su horizonte de atención y tensión física el cuerpo del otro. En poesía, el intercuerpo puede ser pensado como materialidad vibrante de lo que no se puede apreciar a primera vista, pero que siempre acompaña y es parte del lenguaje.

Se puede encontrar una tematización del intercuerpo en un poema de Carrasco que en su mismo un título exhibe gráficamente una presencia invisible:

⁸ Los conceptos de lo visible y lo invisible son fundamentales en la segunda etapa de la fenomenología de Merleau-Ponty, tanto en su vertiente ontológica como expresiva. Ramírez los explica satisfactoriamente: “Lo visible no es pura presencia, positividad maciza; lo invisible no es ausencia pura, negatividad total: es lo invisible de lo visible. No es un invisible de hecho, algo que podría llegar a des-ocultarse y desaparecer como tal; es invisible como condición permanente de lo visible –puedo ver las cosas gracias a que ellas se muestran tanto como se ocultan entre sí–. Tampoco es un invisible absoluto, el simple contrario de lo visible, una forma de ser propia (o de *no ser*) que subsistiría más allá –por fuera o por arriba– o de lo visible. [...] En tanto no-ser relativo, en tanto que ausencia circunscrita que se *ve* en lo propio visible, lo invisible contiene de alguna manera el secreto y la clave de la visibilidad, de la sensibilidad en general. Es el logos viviente y concreto, la razón (la *ratio*) de lo que vemos. Gracias a esta copresencia y correlación plena entre lo invisible y lo visible, el ser sensible va a advenir expresividad en sentido estricto y esencial” (Ramírez 2013: 152–153).

(_____)

hay palabras no creadas pero susceptibles de aparecer en el repertorio de nuestro dialecto ciertos poemas sugieren su eco o todo un poema sugiere un giro que permanece en el aire como polen o *vibrato* (Carrasco 2003a: 29).

Las palabras son *no creadas*, es decir, no existen realmente, pero hechizan y habitan el lenguaje con su presencia sonora potencial: el espacio que no ocupan emerge como un vacío palpable y medible. De la misma manera, los poemas emiten un eco o un halo que los acompaña como una huella, como un polen o *vibrato* que constituye el único indicio visible y audible.

La atmósfera densa que circunda como una silueta las palabras y las hace resaltar aún más se respira también en otro poema, inscrito como el anterior en el ámbito sonoro, que se titula “Monk (piano) & Rouse (saxo tenor) (tus dedos acarician rico y raro, Ruby)”. El texto aparece esparcido sobre la superficie de la página, traduciendo en espacialidad la aparición de los sonidos en el tiempo; la música va plasmando una materia sonora que el poeta quiere volver presente y palpable a pesar de su inaudibilidad/invisibilidad. Es así como “otras danza / y habla // se abren paso [...] siguen / y esquivan / (algo) / en su / trayecto” (Carrasco 2003b: 102). Este *algo* es, justamente, lo invisible, el intercuerpo. El carácter tipográfico inmerso en la blancura de la página, lo alusivo y lo opaco en la expresión, son instancias de este poder de la palabra para adquirir tridimensionalidad y una especie de carga magnética.

Aplicados al poema “La lectura de poesía”, los conceptos de intercuerpo y atracción magnética entre las partes, visibles e invisibles, son los rasgos que vuelven la voz allí representada un fenómeno que manifiesta indirectamente, aunque poderosamente, su contraparte que no aparece de forma explícita: la imagen. La frustración de un sentido perceptivo con respecto a otro es justamente el catalizador que posibilita el emerger del cuerpo invisible de la imagen en su palpabilidad y sonoridad.

2.3 El locus originario del poema: la trovatriz enamorada

El final del poema tomado como *escena originaria* de la voz traza un paralelo entre la lectura de poemas en la biblioteca para ciegos y la lectura que le hace de unos poemas el amante a la amada, antes o después de la intimidad sexual. Aunque podría parecer que la escena se limita a confirmar el sustrato sensual, ya comentado anteriormente, que acompaña la presencia de la voz, el hecho de que se vincule la poesía con la relación amorosa puede ser interpretado como otra alusión metapoética más por parte del autor.

La referencia se entenderá mejor si se analiza un poema estrechamente relacionado con este, contenido en el mismo libro. “El yámbico jadedar de los amantes” escenifica –incluso gráficamente a través de la disposición de los versos en la página– no solamente el ritmo binario del acto sexual, sino también el enlace entre erotismo e invención poética. La voz es el puente entre los dos términos: los “dulces quejidos áfonos que rompen el silencio” (Carrasco 2003a: 67) son sílabas,

trozos de poema, versos, verbos, que entran y salen de la boca de los amantes. Además, la amada es definida como una *trovatrix* que canta y es transportada a un nivel de trascendencia por medio de la referencia a la golondrina y a su comida que recuerda el néctar de los dioses: “Canta la trovatrix / – vuelo de golondrina– / la improvisación jazzística / del vuelo / tras el alpiste esencial, / el bálsamo: / miel para gargantas”. La trovatrix, a su vez, es relacionada con la inspiración: “La musa es trovatrix”.

Para comprender el alcance metapoético y estético de este poema hay que remontarse a la tradición trovadoresca provenzal aludida en la palabra “trovatrix”. Como es sabido, la poesía de los trovadores, además de ser realizada en vivo con acompañamiento musical –lo cual refuerza la idea de la centralidad de la voz–, tenía como tema preponderante el amor imposible entre el poeta y la dama. Sin embargo, como nos explica Giorgio Agamben, no se trataba de la poetización de una experiencia real y biográfica, sino exactamente de lo contrario: la *razo de trobar* tenía como objetivo acceder al *topos* de todos los *topoi*, el acaecer del lenguaje como unión de poesía y amor. Escribe Agamben: “*Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia de la venida de la palabra poética y amor es, por consiguiente, la *razo de trobar* por excelencia” (Agamben 1982: 85). En ambos poemas de Carrasco, tanto el de la lectura en la biblioteca para ciegos como este último, es posible intuir una análoga tensión hacia ese *locus* originario que es el del nacimiento y la manifestación de la palabra poética: en ellos se escenifica justamente el *appetitus* amoroso que guía al poeta en el rastro del lenguaje. Sin embargo, es interesante notar que en el segundo de ellos el poeta –el *trovador*– es de sexo femenino, es una *trovatrix*: la consciencia poética ha querido rendirse completamente a la unión con la poesía entregándole incluso la prerrogativa de la enunciación de la palabra.

Curiosamente, este poema ha sido objeto de una transposición al medio fílmico por parte de una mujer, la documentalista Tiziana Panizza. La artista construyó su video a partir del ensamblaje de pedazos de películas eróticas caseras rescatadas en la feria de pulgas, las cuales mantienen intacto, en el proceso de digitalización, la atmósfera nostálgica y retro propia del formato casero y familiar *super-8* en que fueron grabadas. En la primera parte del corto, después de un preludeo significativamente dominado por el cantar de unos pájaros, la voz en *off* de la documentalista se inserta entre un fragmento y otro de las escenas que retratan cuerpos haciendo el amor, en un espacio negro sin el sonido ambiental y de grabación que sí acompaña las imágenes. De alguna forma, Panizza traduce a lo visual la intuición de una fatal atracción por la oscuridad que se observó en el poema de la lectura de poesía. Su voz es un *acousmètre* todavía enamorado de algo que siempre se escapa y se hace presente desde la negatividad o la invisibilidad.

Sucesivamente, en el transcurso del video, la voz acompaña la imagen, para finalmente ceder el paso a una música por chelo y piano y a unas imágenes altamente estilizadas y casi metafísicas, como una silueta humana contra el sol, una cama desecha y vacía, unas ramas de árbol sobre un fondo de cielo. La trovatrix indica así el destino final de la poesía, el lugar de la palabra que es origen de

cualquier vivencia biográfica, respecto a la cual los fragmentos visuales de vidas ajenas recuperados en el montaje son la evidencia.

No es del todo casual, entonces, que, al salir a la calle después de la lectura en la biblioteca para ciegos, el hablante poético perciba las cosas según un orden contrario respecto al convencional: “imágenes y fachadas, caracteres y avenidas vacías”. El nuevo orden pone en la posición de los efectos elementos reales y vivenciales como fachadas y avenidas, y, en la del origen, imágenes y caracteres impresos o escritos, elementos de la invención estética. Como diría Agamben, “[es] gracias al inenarrable habitar en el principio de la palabra poética que para el narrador se genera algo así como su vida vivida”⁹ (Agamben 2011: 77).

La conexión entre los dos ámbitos es la voz: una voz embebida de materialidad y sensualidad cuya ambición es poner en contacto, metamorfosear, hacer circular las cosas que va tocando como en una caricia braille. A la vez, dentro del juego con la imagen y su ausencia, la voz intenta nombrar el espaciamento, lo invisible, el intercuerpo, en que se reabsorbe y sublima la materia biográfica. La frustración de la vista, tan importante en los textos revisados, lanza la palabra en una carrera solitaria hacia el lugar impalpable de origen y destino de la condición poética, donde la materialidad de las cosas y de las experiencias se disuelve en la voz.

3. La raíz vivencial y poderosamente perceptiva de la voz en Erri De Luca

En un lugar antitético respecto al fenómeno por el cual la experiencia vivencial está supeditada a la venida (vocal) de la palabra poética, se coloca la producción literaria del italiano Erri De Luca.¹⁰ En su escritura, la conexión “absoluta y visceral” (Ferroni 1994: 19) que se establece entre la biografía del autor y la invención literaria, entre persona real y *persona* –en el sentido latino de máscara– literaria, es primordial. Tanto en los poemarios como en las obras narrativas intensamente poéticas¹¹, la raíz biográfica queda expuesta de manera más o menos transparente. El autor mismo recalca: “Yo hablo, escribo y cuento de cosas de las cuales tengo experiencias directas. Son cosas que no tengo que inventar o imaginar demasiado”

⁹ Esta intuición acerca de la poética de Carrasco a partir de la poesía provenzal es refrendada por análogas reflexiones críticas: para Grínor Rojo, Carrasco es un “poeta que se mira mirar” (2001, 75), es decir, se trata de un autor cuya obra contiene en sí una meditación metapoética relevante; según Walter Hoefler, su poesía remite constantemente a “las condiciones de emergencia del poema [... y al] procedimiento de construcción o constitución de un poema” (2011, 120).

¹⁰ Erri De Luca (Nápoles, 1950) ha publicado, entre otros, *Non ora, non qui* (1989), *Aceto, arcobaleno* (1992), *In alto a sinistra* (1994), *Alzaia* (1997), *Tu, mio* (1998), *Tre cavalli* (1999), *Montedidio* (2001), *Il contrario di uno* (2003), *In nome della madre* (2006), *Il giorno prima della felicità* (2009), *Il peso della farfalla* (2009), *E disse* (2011), *I pesci non chiudono gli occhi* (2011), *Il torto del soldato* (2012), *Storia di Irene* (2014), y las obras poéticas *Opera sull'acqua e altre poesie* (2002), *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo* (2005), *L'ospite incallito* (2014). La casi totalidad de sus obras en prosa ha sido traducida en varios idiomas, entre los cuales el castellano.

¹¹ La crítica ha recibido la producción literaria de De Luca desde la poesía, definiéndola “*petit poème en prose*” (Pierangeli 1999: 62), y ha destacado inmediatamente el “valor añadido de densidad poética. El lector de esta manera es compelido a volver sobre cada palabra o frase, saboreándola, insistiendo y “consistiendo” en ella; es alentado a habitar el lenguaje” (Scuderi 2002: 49).

(Bottelli 2004: 21). El fenómeno de reiteración de fragmentos de materia literaria *creada* que se detectó en Carrasco se transforma, en el caso del italiano, en un retorno obsesivo e intencional a la materia *vivida*, que se configura como el origen irrecusable y carnal de la escritura.

Además de hechos, experiencias, estados anímicos –desde la militancia en el movimiento de extrema izquierda *Lotta continua*, hasta la sensación de orgulloso desarraigo y extranjería respecto a lugares geográficos y comunidades humanas– lo que traspasa de la vida de Erri De Luca a sus obras es el conjunto de sensaciones que han ido forjando su personalidad y su manera de estar en el mundo. De allí que el lector sea llamado a participar en un juego sutil con el autor, un juego parcialmente reconducible al género autoficcional. Más que fijarse en el elemento de invención producido por la engañosa transparencia de la autoficción,¹² el lector buscará el sustrato de experiencia perceptiva y vivencial real del autor que impregna hasta las obras en que el protagonista parece no coincidir –por lo menos nominalmente– con él. La palabra literaria de De Luca resulta tan corpórea, densa, intensa, y la experiencia de lo vocal tan visceral justamente por el hecho de que se nutre en la percepción vivencialmente experimentada por el autor.

El texto principal aquí analizado y los textos que se irán mencionando a partir de este abordan la problemática de la voz desde posiciones variadas con respecto a la simbiosis vida-creación. *E disse* (*Y dijo*, 2011 primera edición) es una relectura del encuentro del pueblo hebreo con la voz de Dios en el episodio de la entrega de los diez mandamientos. La figura de Moisés es configurada, por debajo de una ineludible adherencia a la tradición bíblica, a partir de las idiosincrasias del autor, que por lo tanto se camufla detrás del personaje y le presta su propia sensibilidad. El lector atento reconocerá aspectos que caracterizan a todos los protagonistas masculinos de sus obras: el carácter reservado y reticente (un reflejo de la personalidad del autor); la conciencia del personaje de ser el último salvado de su generación (en el caso de De Luca se trata de una generación políticamente rebelde que fue derrotada), episodios como el restablecimiento físico luego de su encuentro con la divinidad (el cual recalca el episodio de la malaria padecida por el autor en Tanzania), entre otros. También las demás obras mencionadas hacen referencia al encuentro real del autor con la voz: el cuento “Oído: un grito” de la sección *Los golpes de los sentidos* en *El contrario de uno* (2005) es un recuerdo biográfico, y el triángulo de voces confesionales en *Adelfa, arcoíris* (2001) juega con el aura de probabilidad de hechos realmente ocurridos.

3.1 Una voz que se recibe con todo el cuerpo

En *E disse*, Erri De Luca reconfigura el conocido episodio bíblico contenido en el libro del *Éxodo* alrededor de la materialidad y de la multisensorialidad de la voz, y no solamente de la voz divina. El texto empieza con la presentación de la

¹² La autoficción es un género literario basado en un juego de superposiciones parciales entre autobiografía y ficción, mediante la combinación de los respectivos pactos de lectura. En particular, en la autoficción se genera una “lectura ambigua de ficción y factualidad ya que se combina con una identidad nominal expresa entre personaje, autor y narrador” (Toro 2010: 8).

personalidad de Moisés, del cual se rescata la pasión por escalar montañas, tal como la que caracteriza al Erri escalador. En sus andanzas en contacto directo con la roca, Moisés va ajustando la respiración al ritmo del esfuerzo que le pide su cuerpo. La voz es concebida desde un principio como elemento físico: soplo, aliento, cantidad mínima de aire que se mueve al unísono con los vientos de la cumbre, donde se siente el hálito desmedido de lo absoluto y de la divinidad.

Este tipo de visión material de la voz está al centro de la reflexión crítica del último libro de Francine Masiello, *El cuerpo de la voz*. En él, la estudiosa se pregunta

si el poder básico de la respiración, que por supuesto subyace a la voz, no será el generador de materiales de sonido todavía más importantes. A través de ella, llegamos a escuchar y sentir la pulsación del aire que sostiene la voz humana. Desde la respiración, se siente el susurro del otro que se acerca a lo que es nuestro. (Masiello 2013: 31).

El intercambio de moléculas de aire con otros seres a través de la respiración es sinónimo de esa sincronía entre cuerpo que percibe y cosas percibidas que Merleau-Ponty descubriera y teorizara en su *Fenomenología de la percepción* medio siglo antes.¹³ De hecho, Moisés practica una osmosis con los elementos naturales: su respiración dentro de la nube que recubre la cima “es en buena parte un sorbo”¹⁴ (De Luca 2013: 12). Este entendimiento con la naturaleza por medio del cuerpo le confiere el don de descifrar las demás voces de la creación,¹⁵ desde el fragor de un derrumbe hasta el rugido de un león, recibíendolas en un cruce sinestético: “mientras la escuchaba también la leía”¹⁶ (De Luca 2013: 10), “olfateaba y percibía signos remotos”¹⁷ (De Luca 2013: 11).

También en el libro *Aceto, Arcobaleno, Adelfa, Arco iris*, (1992 primera edición) se encuentra tematizada una correspondencia entre ser humano y materia mediante la voz. El protagonista es un ermitaño que ha desarrollado una capacidad de intercambio físico-emocional con las piedras de su casa, a tal punto que comparte una común naturaleza mineral. El hombre entiende los susurros y murmullos de la roca gracias a la sensibilidad táctil que ha desarrollado al cincelarla y disponerla en bloques para construir su casa. Él puede entender lo que la casa le comunica con su voz ronca, pronunciando sílabas lisas y apaciguadoras en respuesta a la violencia de las borrascas.

Volviendo a *E disse*, el personaje de Moisés se aventura un día en el Monte Sinaí y retorna al campamento sólo varias semanas después, desnutrido y abrasado. El intento por recuperar la memoria de su encuentro con Dios es representado desde

¹³ Escribe Merleau-Ponty: “No puedo tocar eficazmente más que si el fenómeno encuentra un eco en mí, si concuerda con cierta naturaleza de mi consciencia, si el órgano que va a su encuentro está con él sincronizado” (Merleau-Ponty 1975: 330).

¹⁴ “E’ per metà un sorso”.

¹⁵ Como aclara el autor en el prólogo a su traducción de *Esodo/Nomi* (1994), este libro de la Biblia está lleno de ocurrencias de la palabra *kolòt*, ‘voces’.

¹⁶ “Mentre l’ascoltava anche la leggeva”.

¹⁷ “Fiutava e percepiva segni remoti”.

la isotopía de la voz: sus oídos han sido quemados “por la cercanía de un fuego ensordecedor”¹⁸ (De Luca 2013: 19) de la divinidad, de manera que, luego de esa experiencia de lo absoluto, perciben ahora la voz humana como si fuera “el ruido de una avería”¹⁹ (De Luca 2013: 13). Moisés intenta recordar lo acontecido nombrando las cosas que ve, saboreando el sonido que producen las palabras pronunciadas: de acuerdo al pensamiento arcaico-mítico en que se encuentra inmerso, efectivamente las palabras tienen una dimensión física que puede ser recibida multisensorialmente, ya que parecen contener la materia misma de su referente.²⁰

Cuando Moisés recupera la memoria al exclamar la primera letra del pronombre “Anòkhi” (‘yo’) con que Dios empezó a hablarle, la voz de la divinidad se hace presente, se hace *presencia*. Su manifestación física interpela todos los sentidos. La voz se imprime en la pared de la montaña frente a las tribus reunidas: “todos miraban fijamente la roca, aturdidos hasta el punto de que no lograban distinguir la voz de las palabras escritas. Vista y oído era un solo sentido receptor”²¹ (De Luca 2013: 32). Más adelante, el mensaje de los mandamientos se imprime en el cuerpo de cada persona:

Esta palabra era caloría que no se consumía. Se irradiaba a los sentidos, era letra entregada a los ojos, a los oídos, ardiente en la piel, penetrada en la nariz como humo de taller mecánico, y en la boca anticipaba la leche y la miel de la tierra nueva [...] la gustaban bajo el paladar, pero accedía a través de los oídos [...] de las palabras de la divinidad emanaba un derrumbe de intensidad física.²² (De Luca 2013: 48).

El abrumador impacto multi e intersensorial de la voz aquí manifestado está contenido en potencia, según destaca De Luca en uno de sus textos exegéticos de la *Biblia*, en el mismo hebreo, un idioma escueto de no más de cinco mil vocablos con el cual el autor mantiene una relación de cercanía literal, trasladando sus asperezas e intensidades al idioma italiano en su trabajo de traducción de la *Biblia*.²³

Elocuentemente, como declara De Luca, en su lengua original la *Biblia* se llama *Micrá*, cuyo significado es ‘lectura’. El libro pide ser leído en voz alta, vocalizado en asambleas y rituales, pero también individualmente. La regla impone mover los labios en la lectura, movilizar el aliento: “El cuerpo tiene que participar, con el

¹⁸ “Dalla vicinanza di un fuoco assordante”.

¹⁹ “Il rumore di un guasto”.

²⁰ Según Walter Ong (1988), las culturas preponderante o residualmente orales-aurales fundan la sacralidad de la palabra en el fenómeno auditivo.

²¹ “Tutti fissavano la roccia, stralunati da non poter distinguere la voce dalle parole scritte. Vista e udito erano un solo senso ricevente”.

²² “Questa parola era calorìa che non si consumava. Si diramava ai sensi, era lettera consegnata agli occhi, nelle orecchie, ardente sulla pelle, penetrata nel naso con fumo di officina, e in bocca era l’anticipo del latte de miele della terra nuova [...] lo gustavano sotto il palato, ma entrava dalle orecchie [...] dalle parole della divinità si sprigionava una valanga d’intensità fisica”.

²³ Erri De Luca ha traducido, además de *Éxodo* (1994), otros libros de la Biblia para la editorial Feltrinelli, bajo los siguientes títulos: *Giona* (1995), *Kohèlet* (1996), *Libro di Rut* (1999), *Vita di Sansone* (2002), *Vita di Noè* (2004).

soplo y los labios por lo menos, acompañando el viaje de las palabras antiguas, haciéndose su portador” (De Luca 2002: 39). La voz representada como fenómeno concreto y tangible en el centro del texto narrativo de Erri De Luca sería entonces nada menos que el reflejo de la voz corporal que acompaña la lectura de la palabra bíblica según la tradición hebraica.

3.2 Una voz inaudible: la frustración del acceso directo a la presencia

Según relata Erri De Luca, apoyándose en su traducción deliberadamente literal del *Éxodo*, el pueblo de Israel escucha y, a la vez, ve la voz de Dios: esta última se va esculpiendo en la roca y en el cuerpo de cada uno de los asistentes. La revelación de la divinidad se cumple en un estado visionario colectivo, casi místico. Sin embargo, dos detalles complejizan la escena, prestándose a interesantes especulaciones de carácter filosófico y estético sobre un material culturalmente connotado, el de una civilización nacida hace miles de años en oriente medio, cuya relación con la palabra difiere de la que caracteriza el pensamiento filosófico-estético occidental que la escudriña desde el presente. Esto hace deslizar el análisis, como en el caso de Carrasco, del plano diegético al plano metapoético, siendo la palabra y su relación con la realidad sensible y perceptiva el foco de atención.

En primer lugar, el pueblo no percibe directamente la voz de Dios. Es Moisés quien funciona como una suerte de filtro entre los oídos de los comunes mortales y la desnuda e intolerable manifestación de la divinidad, declamando con su propia voz las letras que se van calando como fuego en la pared de la montaña: “Y ahora asistían a la más directa manifestación de la divinidad, a través de la voz desatada de su vagabundo. De pie, de cara a la muralla escandía palabras agrandadas por la acústica perfecta de la pared este”²⁴ (De Luca 2013: 34).

En segundo lugar, tampoco la voz del profeta puede profanar, pronunciándolo, el tetragrama que contiene el nombre de Dios: debe referirse a él como Adonài. Para los hebreos, la voz es impura, pero la escritura no lo es y se le concede ser soporte del nombre que no puede nombrarse. El Dios de los hebreos, además, prohíbe que se hagan representaciones plásticas de él, descalificando la práctica de fabricar ídolos: “De ahora en adelante ninguna imagen se superpondrá a las palabras que escuchas, a la voz que escribe en la roca. Serán las letras las que darán la imagen de la divinidad, que la demostrarán, lo opuesto de mostrarla”²⁵ (37). Dios no se visibiliza en una imagen, sino que aparece y acontece como escritura.

La revelación, entonces, se da a contrapelo de cualquier imagen, de cualquier sonido. El pueblo no oye la voz de Dios directamente, sino mediada en la voz humana de su profeta; el pueblo no ve a su Dios como representación antropomorfa, sino que en la esencialidad de los signos gráficos que conforman el alfabeto

²⁴ “E ora assistevano alla più diretta manifestazione della divinità, attraverso la voce scatenata del loro vagabondo. In piedi, in faccia alla muraglia scandiva parole ingigantite dalla perfetta acustica della parete est”.

²⁵ “D’ora in poi nessuna immagine si dovrà sovrapporre alle parole che ascolti, alla voce che scrive sulla roccia. Saranno le lettere a fornire l’immagine della divinità, a dimostrarla, che è l’opposto di mostrarla”.

hebraico. De la misma manera, los lectores del texto de De Luca nunca leen algún discurso directo pronunciado por la divinidad ni alguna descripción física de ella. Los sentidos de los hebreos y de los lectores se encuentran encendidos por la presencia divina, pero también frustrados en su intención de captar sin mediaciones la totalidad de la experiencia. La recepción y percepción de la palabra divina se ven tensadas así por una paradoja abismal, la cual se propaga a la palabra humana encargada de reproducirla en la ficción, es decir, la escritura de Erri De Luca mismo.

Ampliando la discusión a otra obra de De Luca, una situación de intensificación sinestésica de un solo sentido generada en la frustración de los demás sentidos perceptivos aparece también en el cuento “Oído: un grito” de la recopilación *El contrario de uno*. En él, el narrador relata el grito de desesperación de una madre que invoca a su hijo embarcado en una nave de emigrantes, ya fuera de alcance del oído, en el puerto de Nápoles. El tono y la textura de ese grito es referido y reproducido fielmente por el tío del narrador a la madre de este, y a través de ella finalmente llega al autor quien lo entrega al “silencio definitivo de un informe”²⁶ (De Luca 2005: 67). En el tío y en la madre, la sonoridad de ese grito repetido provoca instantáneamente la piel de gallina, lo cual, según la crítica Marina Spunta, “testifies to the close interrelation of the senses foregrounding the whole collection” (Spunta 2001: 373).

Más allá de la evidente reacción sinestésica que une oído y tacto, para los fines de la presente discusión es interesante rescatar el hecho de que ese grito, el cual se mantiene intacto a pesar de ser transportado a través de la cadena oral intergeneracional, arriba al silencio de la escritura: se incrusta en la evidencia gráfica de un alfabeto después del periplo que lo sustrajo a la percepción visual directa de la persona que lo emitió en un principio. Como en el caso anterior, la expresión literaria tiene que hacer frente a la paradoja, por una parte, de la frustración del acceso directo a la fuente perceptiva en su darse inmediato y, por la otra, de la combinación ambivalente del sentido de la escucha con el sentido de la vista.

3.3 Presencia y materialidad de la voz en la palabra

El cuento “Un grito” y la obra *E disse* pueden ser leídos como textos metapoéticos que metaforizan el extraordinario poder que De Luca le entrega al lenguaje literario. El énfasis está puesto en el papel que adquiere la mediación lingüística, sea la escritura calada en la roca y la voz de Moisés, sea la transmisión oral del grito y el cuento que posteriormente lo encierra. En lugar de mantener abierta la brecha entre referente y lenguaje, atribuyendo al primero el privilegio de consistir en *presencia viviente* y encargando al segundo la función ancilar de transmitir un pálido semblante del primero,²⁷ el autor italiano aspira a que la palabra sea coextensiva respecto a la situación real que representa.

²⁶ “Al silenzio definitivo di un resoconto”.

²⁷ Según la tradición filosófico-cultural que se originó en la Grecia clásica, el *lógos* se mantiene separado de la cosa de la cual habla, abstrayendo de ella la determinación y codificación necesarias

En particular, De Luca carga de expresividad la palabra de manera que la intensidad del evento o de la sensación no retroceda sino que avance hacia el nivel de la significación. En las obras analizadas, como el acceso auditivo y visual directo a la presencia divina o experiencial queda frustrado, la tangibilidad del referente se asienta en la materia de la única opción viable, del único soporte presente: el lenguaje. Efectivamente, en el libro *Almeno cinque*, dedicado a explorar los sentidos perceptivos en la escritura bíblica, De Luca escribe:

Y dijo: la divinidad baja en una gramática, en un vocabulario y un alfabeto. Elige consistir en una voz. Sólo su palabra es antropomorfa. [...] Aquí se junta la emergencia física de la divinidad. No se puede soslayar, no es símbolo, de la misma manera como no es parábola, sino carne y huesos, la resurrección narrada en los cuatros evangelios.²⁸ (De Luca 2008: 11).

Así como la divinidad se materializa en palabra, en escritura, el proceso de significación poética no empuja el referente hacia el borde de lo innombrable y de lo irrepresentable, sino que se vincula simbióticamente con él para transferir su energía en el lenguaje poético, o sea justamente en lo que nombra y representa.

Si, como explica la filósofa Silvana Borutti (2006), para la tradición literaria occidental *representar* equivale a *presentar* el ser a través de una serie de imágenes creadas en proceso de *poiesis* y, a la vez, exponerse a la presencia siempre velada y sustraída del ser en un *éxtasis* que subraya la trascendencia de ese mismo ser,²⁹ Erri De Luca lleva adelante el desafío de formular en su propia escritura una palabra que, para retomar sus mismos términos,³⁰ *demuestra* y no *muestra* la divinidad. El autor consigue esto reencarnando el elemento estático en la *poiesis*, es decir, llevando al nivel de la significación el momento de la exposición carnal al ser por parte del sujeto perceptor, en este caso el lector. De hecho, uno de los críticos más acuciosos y sensibles del autor, Attilio Scuderi, al referirse a su prosa, habla de “sabor extático y de revelación” (Scuderi 2002: 23).

A nivel de representación, tal interpenetración entre palabra y cosa, que no busca esta última en un más allá del lenguaje sino que pretende volverla coextensiva con este último, se da por ejemplo en *E disse* en la escena del último día de la creación. Una serie de metáforas se expanden según un proceso asociativo para dar a escuchar el silencio que se instala de improviso en la víspera del *shabbát*. Como en instancias

para proceder a la predicación. La poesía se encargaría de devolver las palabras a la función de una indicación que no sea áridamente semántica con respecto a las cosas. En su función déictica, sin embargo, la poesía no pondría en discusión la distinción entre referente y palabra, sino que se limitaría a acortar la distancia que los separa (Jullien 2008).

²⁸ “E disse: la divinità scende in una grammatica, in un vocabolario e un alfabeto. Sceglie di consistere in una voce. Solo la sua parola è antropomorfa. [...] Qui si raccoglie l’emergenza fisica della divinità. Non è aggirabile, non è simbolo, come non è parabola, ma carne e ossa la resurrezione narrata nei quattro vangeli”.

²⁹ Borutti define la *Darstellung* (representación, presentación) como función imaginativa que, a través de una regla formal, presenta la cosa en una figura, conectándola al mismo tiempo con un borde irrepresentable. El lenguaje es condición y límite a la vez: desvela y cubre la cosa a la que se refiere.

³⁰ Ver fragmento correspondiente a nota n. 25.

ilustradas anteriormente, la percepción de la ausencia de sonido –la contraparte de la voz– se convierte casi espontáneamente en sensación visual y táctil. La escritura baja de ritmo y de tono, se vuelve consonante con el silencio, para dar plena resonancia a los demás sentidos:

Esa tarde el mundo se interrumpió, como un principio de sordera en el oído. Ocurre también a quien pasa de una fuerte luz a la penumbra. Lentamente [Adán y Eva] reconocieron el silencio del primer *shabbát* del mundo. Era bonanza en el mar, la hoja que deja de temblar, el vaho que sube derecho de las narinas de los búfalos, sus ojos tranquilos.³¹ (De Luca 2013: 50).

Como lo demuestra este fragmento, De Luca no busca potenciar el dominio de lo invisible y del intercuerpo como sí lo hace Carrasco: la rosa de imágenes tácitas pero cargadas de presencia sensorial basta para *demostrar* este silencio. La exactitud de los detalles lo captura exhaustiva y plásticamente, concentrando en sí la eficacia expresiva del texto.

En la dirección contraria, otro ejemplo sugiere que la palabra parece tener el poder de transformarse instantáneamente en cosa, en emoción: en la obra *I pesci non chiudono gli occhi* (*Los peces no cierran los ojos*, primera edición 2011) el niño protagonista descubre el sentimiento del amor al tomarle la mano a una coetánea debajo del agua. Dice el texto: “Mantener, mi verbo favorito, había acontecido”³² (De Luca 2012b: 47). Se presencia aquí a una permeabilidad total entre el dominio del lenguaje y el dominio de la realidad, al admitir que un elemento del discurso se subdivide literalmente en las partes que lo componen (*mano* y *tener*) y ocurra como un fenómeno real, permitiéndole al personaje la comprensión de un concepto abstracto desde lo vivencial.

Este modo de trabajar la expresión se inserta ciertamente dentro de la línea teórica abierta por Merleau-Ponty. Para el fenomenólogo, la palabra literaria debe ser entendida, antes que nada, como una gesticulación, una acción, un organismo viviente con una existencia autónoma (Merleau-Ponty 1968: 143–144). El poder de la expresión artística consiste en que “[it] launch[es] language back into a new history, and makes of the word-meaning itself an enigma. Far from harboring the secret of the being of the world, language is itself a world, itself a being—a world and a being to the second power” (Merleau-Ponty 1968: 117). Entonces, el lenguaje es más un testimonio viviente del Ser que una máscara que reproduce sus facciones (Merleau-Ponty 1968: 144). Merleau-Ponty sostiene que “el lenguaje nos lleva a las cosas mismas en la exacta medida en que, antes de tener una significación, *es* significación” (Merleau-Ponty 1971: 40), a pacto de que se entienda, por cierto, la significación en términos de ‘significancia’ barthesiana, es decir, “el sentido en cuanto es producido sensualmente” (Barthes 2008: 100).

³¹ “Quella sera il mondo si interruppe, come un principio di sordità all’orecchio. Succede anche a chi passa alla penombra da una forte luce. Lentamente distinsero il silenzio del primo shabbàt del mondo. Era bonaccia a mare, la fogliuzza che non tremola più, il vapore che sale dritto dalle narici dei bufali, i loro occhi tranquilli”.

³² “Mantenere, il mio verbo favorito, era successo”.

La visión del lenguaje como acción, cuerpo, materia viviente, según emerge en la filosofía de Merleau-Ponty, se traduce en Erri De Luca también a nivel de rasgos estilísticos. La elipsis del artículo ante nombres comunes parece responder a una intención de transformarlos en nombres propios, en huellas corpóreas de la cosa que significan. Por otra parte, la prosa icástica y desnuda del autor acude a la precisión fulminante de la sentencia, de la agudeza nominal; las analogías y las metáforas funden términos sorprendentemente lejanos en expresiones condensadas. En relación con este último punto, escribe el crítico Scuderi que “las analogías así construidas producen el vértigo de un cortocircuito entre el universo de los objetos y el del lenguaje” (Scuderi 2002: 55); estas desencadenan epifanías de una dimensión insospechada de la realidad.

La metamorfosis de la visión sobre lo real es una consecuencia de lo que Merleau-Ponty define como *lenguaje hablante*, consistente en la

operación mediante la cual un cierto arreglo de los signos y de las significaciones ya disponibles viene a alterar, y luego a transfigurar, a cada uno de ellos y finalmente a segregar una significación nueva, a establecer en el espíritu del lector, como un instrumento disponible en adelante, el lenguaje de [l autor]. (Merleau-Ponty 1971: 38).

Por medio de verbos que pasan de transitivos a intransitivos y de intransitivos a transitivos, de expresiones dejadas en un suspenso sintáctico, del uso de preposiciones impropias, en un orden atípico de la oración, y sobre todo, del eco del dialecto napolitano de la patria del autor, el cual tuerce aún más la expresión para que vocalice la experiencia primigenia de la voz, el *lenguaje hablante* de De Luca efectivamente somete a una elevada presión el *lenguaje hablado*³³ con el objetivo de que la significación adquiera el espesor y la plasticidad de una *cosa*. Es decir, el referente no se limita a manifestarse en la palabra, sino que la palabra misma cobra la consistencia de un cuerpo, la sutileza de una sensación. Con todo, el estilo de este autor parece moldear la percepción de la realidad a través del lenguaje, y modelar, por otro lado, el lenguaje permitiendo que se perciba su materialidad candente.

4. Poéticas complementarias

Como se vio, frente al desafío de repensar el vínculo entre referente material, significación y expresión a partir del núcleo de la voz, en contigüidad o en sustitución con la imagen y según una vocación marcadamente intersensorial, Carrasco y De Luca toman caminos distintos. Esta bifurcación se refleja, por supuesto, en la forma cómo finalmente plasman el lenguaje poético en sus obras. Se evidencia entonces una interesante complementariedad de las dos poéticas justamente allí donde la voz se hace símbolo o metáfora para dos operaciones

³³ Según la clasificación del fenomenólogo francés, el *lenguaje-hablado* es el lenguaje que se utiliza en la comunicación y no presenta ninguna sorpresa o dificultad para el usuario. (Merleau-Ponty 1971: 35).

expresivas que dan cuenta, de modo casi opuesto, de la interacción entre realidad y lenguaje.

Germán Carrasco utiliza el elemento sonoro en vinculación o alternancia con el visual y otros ámbitos perceptivos para crear un intervalo, un espacio de tensión y sugestión, definido en este escrito como *intercuerpo*, con el objetivo de que la voz pueda encontrar cabida en tanto *evento* de lo poético. Se podría pensar, en este sentido, que la característica crucial de la poética de Carrasco es la creación de una escritura espaciosa, emulsionada, en que lo visible se roce con lo invisible; en donde el *éxtasis*, según la clasificación de Borutti, coincida no con la posesión física de una materia concreta sino que con el apenas perceptible *tránsito hacia*, un movimiento que nunca acaba de cumplirse y que nunca llega a su meta.

El poema que abre *Clavados* –cuyo título de por sí juega con la idea de un desplazamiento atlético y estético de un cuerpo del trampolín al agua, es decir de un ambiente físico a otro y de un estadio a otro estadio– metaforiza la aspiración de la voz a reunirse con el lugar de origen de lo poético por medio de una tensión cinética:

Camina por la tabla
el clavadista
El sacerdote *al encuentro*:
su dios
Un *encuentro* con la divinidad:
el agua
La sacerdotisa *camina hacia*
la entrega
La amada *se dirige hacia*
el evento:
Dios *se encuentra ante*
el sacrificio
que *camina* esbelto con un rostro
constante
como el rostro del suicida:
digno
luce humilde al *caminar*.³⁴ (Carrasco 2003b: 7).

Queda así patente cómo la sensación que el lenguaje poético de Carrasco intenta captar y transmitir no reside en el espesor de las cosas; más bien, en la rarefacción de la atmósfera que las une, en la impalpable e invisible tensión entre ellas que el tránsito de un cuerpo saca a luz.

Para Erri De Luca, por el contrario, se podría hablar de una poética de la intensidad, en tanto la palabra es la contraparte de una voracidad de sensaciones y experiencias, lo cual redundaría en una escritura encendida por un magnetismo interno. La voz multisensorial y sinestética está en el origen de un lenguaje que tiene la densidad de la materia, de las cosas y de las sensaciones mismas, y no deja resquicio para el vacío, sino que todo lo engulle en una ardiente sensualidad: la

³⁴ Cursivas de la autora del artículo.

palabra de Erri de Luca es como un agujero negro. La expresión se carga como un polo magnético bajo los embates de una sensibilidad llevada al extremo; por ejemplo, en la novela *Tú, mío* el protagonista adolescente percibe la voz de la amada desde el dolor de sus dientes torturados con cubos de hielo:

[I]ncluso en la mezcla de voces conseguía distinguir la de Caia de las otras. Jugaba a un juego estúpido: me ponía un cubito de hielo en la boca. Lo mantenía hasta que se disolvía mientras los nervios de la boca se convertían en una zarza. Los dientes se helaban, sentía latir sus raíces. Eran teclas de un órgano doloroso. Con los ojos entornados, el bullicio se descomponía en los oídos y conseguía aislar la voz de Caia, apartándola del ruido. Los nervios de la boca se enloquecían durante un minuto, el timbre sonoro de Caia me llegaba a la cabeza desde los dientes sensibles como antenas. Escuchaba su voz con los dientes. (De Luca 2013: 19).

La sensación en este fragmento se contrae y se condensa en la palabra como seguramente lo hacen los nervios en contacto con el hielo: se transustancializa inmediatamente en lenguaje. No hay exceso de presencia que quede afuera del cuerpo lingüístico, sino que la sensación se aglomera totalmente con la expresión.

La voz de los textos de Carrasco y De Luca resuena así en el lector como caricia de viento y como ardor de fuego, respectivamente, para recordarle que la literatura es vivencia concreta y multisensorial.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2001), *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2011), *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Bari: Laterza.
- Barthes, Roland (2008), *El placer del texto, seguido por la Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bologna, Corrado (1992), *Flatus vocis. Metafísica e antropología della voce*. Bologna: Il Mulino.
- Borutti, Silvana (2006), *Filosofía de los sentidos. Estética del pensamiento entre filosofía, arte y literatura*. Raffaello Cortina Editore: Milano.
- Bottelli, Alessandro (2004), “Erri De Luca: Dio parla agli uomini e recita loro poesie”, *Eco di Bergamo*, 14/11: 21-22.
- Carrasco, Germán (2003a), *Calas*. Santiago: J. C. Sáez.
- Carrasco, Germán (2003b) *Clavados*. Santiago: J. C. Sáez.
- Cavarero, Adriana (2010), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Chion, Michel (1999), *The voice in the cinema*. New York: Columbia University Press.

- Cuomo, Vincenzo (1998), *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné*. Salerno: Edisur.
- De Luca, Erri (1993), *I colpi dei sensi*. Roma: Fahrenheit.
- De Luca, Erri (2001), *Adelfa, arco iris*. Madrid: Akal.
- De Luca, Erri (2002), *Nocciolo d'oliva*. Padova: Il Messaggero.
- De Luca, Erri (2005), *El contrario de uno*. Madrid: Siruela.
- De Luca, Erri (2012a), *Esodo/Nomi*. Milano: Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2012b), *I pesci non chiudono gli occhi*. Milano: Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2013) *Tú, mío*. Barcelona: Seix Barral.
- De Luca, Erri & Gennaro Matino (2008), *Almeno 5*, Milano, Feltrinelli.
- Dreon, Roberta (2007), *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*. Milano: Mimesis.
- Dreon, Roberta (2012), *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*. Milano: Marietti.
- Ferroni, Giulio (1994), “E a Erri De Luca rispondo: Fenoglio e Levi non si toccano”, *Il corriere della sera*, 18/08: 19.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Hoefler, Walter (2011), *Textualidad y sujeto en poemas de Jaime Huenún y Germán Carrasco*, en Miranda Herrera, Paula & Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.), *Chile mira a sus poetas*, Santiago: Pfeiffer, 117-123.
- Jullien, François (2008), *Parlare senza parole. Logos e Tao*. Bari: Laterza.
- Izzo, Lucio (2002), “La patria napoletana di Erri De Luca”, *Italies*, 6: 681-692.
- Masiello, Francine (2013), *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968), *The Visible and the Invisible*. Evaston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1971), *La prosa del mundo*. Madrid: Thaurus.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Ong, Walter (1988), *Orality and Literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge.
- Panizza, Tiziana (2010), *Videopoema: El yámbico jadear de los amantes*, Santiago: Domestic Films. <https://vimeo.com/65430127> (último acceso 26-09-2015).
- Pierangeli, Fabio (1999), “Un singolare intreccio”, en Lardo, Cristiana & Fabio Pierangeli (eds.), *L'ultima letteratura italiana. Scrittori a Tor Vergata*, Roma: Vecchiarelli editore, 61-63.
- Ramírez, Mario (2013), *Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojo, Grínor (2001), “La poesía inteligente de Germán Carrasco”, *Mapocho*, 50: 75-83.
- Scuderi, Attilio (2002), *Erri De Luca*. Fiesole: Cadmo.
- Spunta, Marina (2001), “Struck by Silence: A Reading of Erri De Luca's I colpi dei sensi”, *Italica* 78: 367-386.

Martina Bortignon – “La presencia de la voz. Percepciones y lenguaje poético...”

Stewarts, Susan (2002), *Poetry and the fate of the senses*. Chicago: University of Chicago Press.

Toro, Vera (2010), “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en Vera, Toro et al. (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 7-29.