

Universidad de Oviedo

**Programa de Doctorado:**

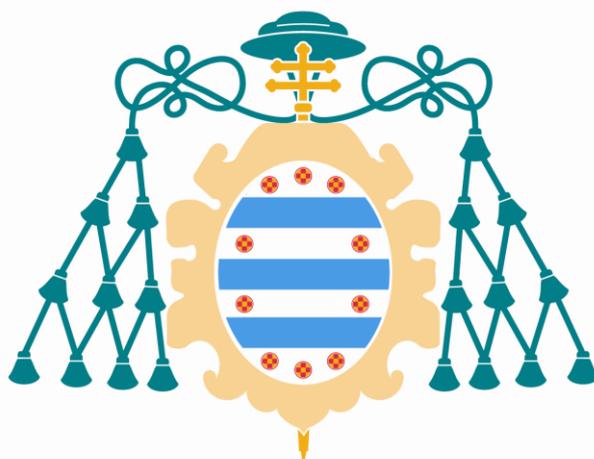
**«Arte y artistas en la sociedad y en el mercado»**

**La voz límite.**

**Una aproximación estética a la vocalidad teratológica  
desde el arte sonoro**

**Miguel Álvarez Fernández**





# Universidad de Oviedo

**Departamento de Historia del Arte y Musicología**

**Programa de Doctorado  
«Arte y artistas en la sociedad y en el mercado»**

**La voz límite.**

**Una aproximación estética a la vocalidad teratológica  
desde el arte sonoro**

**TESIS DOCTORAL**

**Autor: Miguel Álvarez Fernández**

**Directora: Dra. Marta Cureses de la Vega**

**Oviedo, 2015**



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español: La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro	Inglés: The voice-limit. An aesthetic approach to teratological vocality from sound art
2.- Autor	
Nombre: Miguel Álvarez Fernández	DNI:
Programa de Doctorado: Arte y artistas en la sociedad y en el mercado	
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología	

### RESUMEN (en español)

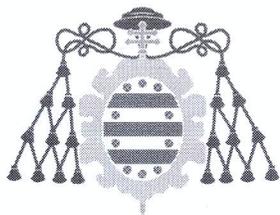
La presente investigación aborda el estudio de la voz límite, una nueva categoría estética destinada a analizar, desde la perspectiva del arte sonoro, determinadas manifestaciones extremas de la voz. Los usos y concepciones de la voz (o, en un sentido más abstracto, de la vocalidad) aquí contemplados se proyectan hacia la ausencia, respectivamente, de sentido y de sonido —ubicándose, por tanto, en las fronteras entre la voz y la nada—.

La metodología analítica propuesta en este trabajo define tales comportamientos como teratológicos, en tanto que esas alteraciones de la voz —que, en el contexto de la investigación, desbordan la práctica estética, abarcando otras formas de producción cultural— remiten a la a la noción abstracta de monstruosidad, o directamente a la figura del monstruo.

Así, tras el examen de creaciones artísticas firmadas por autores como William S. Burroughs, John Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Antonin Artaud, Alan Moore, Karlheinz Stockhausen o Alvin Lucier (en la primera sección de la obra), los conceptos antes presentados se aplican al análisis de dos seres teratológicos (y, especialmente, al de sus respectivas voces): Victor de l'Aveyron y Joseph C. Merrick —también conocido como John Merrick—. Esta labor se conduce (en la segunda parte del trabajo) mediante la contraposición de la evidencia científica preservada acerca de estos dos individuos históricos, por un lado, y algunos de los múltiples relatos ficticios surgidos en torno a ellos, por otro. En este último sentido, el comentario de sendas aproximaciones cinematográficas a estos personajes ("L'enfant sauvage" —"El niño salvaje"—, de François Truffaut, y "The Elephant Man" —"El hombre elefante"—, de David Lynch) permite vislumbrar las insuperables dificultades de acceso —tanto desde la ciencia como desde la creación artística— a esos seres aquí denominados teratológicos, cuya voz límite representa (tal vez mejor que otros conceptos) esa imposibilidad.

La investigación también intenta penetrar en la caracterización más precisa posible de esa forma de imposibilidad (o "impoder"), detectada tanto en los seres teratológicos contemplados en la segunda sección como en las propuestas artísticas revisadas en la primera parte del trabajo (pues esas obras también tantean, mediante diferentes estrategias —siempre relacionadas con la idea estética de vanguardia—, los límites expresivos y conceptuales de la voz —así como de los propios lenguajes artísticos que sostienen dichas propuestas—).

Con ese propósito se articula un entramado interdisciplinar que relaciona el registro del Imaginario (descrito por el psicoanálisis lacaniano), la noción de oralidad (a partir de una revisión de los trabajos de Eric A. Havelock —y gracias también a las aportaciones de Rafael Sánchez Ferlosio—), la fonografía (estudiada por Jonathan Sterne), el concepto de intimidad (analizado por José Luis Pardo), la visión de paralaje (propuesta por Slavoj Žižek) y la



categoría biopolítica de “Homo sacer” (recuperada por Giorgio Agamben), entre algunas otras fuentes.

El resultado de este planteamiento metodológico trasciende los confines más habituales del análisis estético para presentar consecuencias de orden ontológico, haciendo emerger un concepto de sujeto que alberga dentro de sí —y como su propio núcleo— aquellos precisos rasgos que antes habían sido caracterizados como teratológicos.

Todo este ejercicio tiene como último propósito expandir algunas fronteras habituales del discurso musicológico (atendiendo manifestaciones muy ajenas a una comprensión de lo musical basada en paradigmas simbólicos), e incluso ofrecer una nueva aproximación —desde la musicología— a los llamados “Sound Studies”, o “Estudios Sonoros” (en analogía a los “Visual Studies” o “Estudios Visuales”, surgidos como reacción frente a una excesivamente tradicionalista historia del arte —tan limitada en su confinamiento estético como parece estarlo la musicología—), o incluso a la filosofía de la música.

[3.979 caracteres]

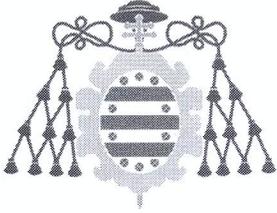
#### RESUMEN (en Inglés)

The main object of this research is the voice-limit, a new aesthetic category developed for the analysis of certain extreme manifestations of the voice, from the perspective of sound-art. The uses and conceptions surrounding the voice (or the wider notion of vocality) that are examined in these pages project themselves towards the absence of meaning and/or sound —therefore reaching the border between voice and nothingness—.

The analytical approach proposed in this work defines that behavior as teratological, as those vocal alterations —which, in the context of this research, not only refer to artistic works, but also to other cultural productions— point to the abstract notion of monstrosity, or directly to the figure of the monster.

This perspective fosters the analysis of works by artists such as William S. Burroughs, John Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Antonin Artaud, Alan Moore, Karlheinz Stockhausen or Alvin Lucier in the first section of the study. After this, the concepts described above are applied to the examination of two teratological cases (and, in particular, of their voices): Victor de l'Aveyron and Joseph C. Merrick —also known as John Merrick—. This is performed (in the second part of the work) by confronting the scientific evidence associated with these historical subjects with a number of fictional accounts developed around them. In the latter sense, the analysis of two filmic approaches devoted to these characters (“L'enfant sauvage” —“The Wild Child”—, by François Truffaut, and “The Elephant Man”, by David Lynch) reveals the difficulties entailed in any approach —either scientific or artistic— to these monstrous beings; this impossibility of accessing them is adequately represented in/by their voice-limit.

The research tries to provide a precise account of this form of impossibility, detected both in the monstrous beings analyzed in the second section of the work and in the artistic works reviewed in the first section (as those works also explore, through different strategies —but always in connection with the aesthetic notion of avant-garde—, the expressive and conceptual limits of the voice —as well as the limits of the artistic languages that structure those works themselves—).



In order to achieve this, an interdisciplinary approach is developed, connecting The Imaginary (as described in Lacanian psychoanalysis), orality (after revising Eric A. Havelock's work on this subject—as well as Rafael Sánchez Ferlosio's essays—), phonography (as studied by Jonathan Sterne), the concept of intimacy (developed by José Luis Pardo), the Parallax View (proposed by Slavoj Žižek) and the biopolitical notion of 'Homo sacer' (restored by Giorgio Agamben), among other different sources.

The results of this methodological approach overpass the most common borders of aesthetic analysis, presenting implications in the field of ontology. They reveal a concept of subjectivity that hosts in its very core those aspects that were previously described as teratological or monstrous.

Todo este ejercicio tiene como último propósito expandir algunas fronteras habituales del discurso musicológico (atendiendo manifestaciones muy ajenas a una comprensión de lo musical basada en paradigmas simbólicos), e incluso ofrecer una nueva aproximación—desde la musicología— a los llamados "Sound Studies", o "Estudios Sonoros" (en analogía a los "Visual Studies" o "Estudios Visuales", surgidos como reacción frente a una excesivamente tradicionalista historia del arte—tan limitada en su confinamiento estético como parece estarlo la musicología—), o incluso a la filosofía de la música.

The final goal of this work is to expand some of the usual limits of the musicological discourse (by addressing works that avoid a symbolic understanding of music), and even to propose a new approach—from the field of musicology—to the so-called "Sound Studies" (as an analogy to the "Visual Studies", which appeared as a reaction against a very conservative history of art—that was so limited by its aesthetic vision as musicology seems to be now—), or even to the philosophy of music.

[4116 characters]

SR. DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA  
SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO \_\_\_\_\_

*Me pregunto si entre aquellos que construyen su holgada, segura y rectilínea vida académica sobre la de un escritor que vivió inmerso en la miseria y la desesperación, habrá uno solo que se avergüence.*

Elias Canetti

*Tal vez un día ya no entendamos en qué consistía la locura...  
Artaud pertenecerá a la raíz de nuestro lenguaje, y no a su ruptura.*

Michel Foucault



Este trabajo, cuya elaboración se ha prolongado durante un tiempo considerable, sólo ha podido llegar a existir gracias a la ayuda de diferentes personas e instituciones, hacia las que quisiera extender mi más sincero agradecimiento.

En primer y muy destacado lugar, doy las gracias a la Dra. Marta Cureses de la Vega, Profesora Titular del Departamento y directora de la investigación, no sólo por la insuperable hospitalidad con la que me acogió desde que viajé a Oviedo para conocerla, sino también por las innumerables palabras que a partir de entonces hemos intercambiado sobre este proyecto en incontables reuniones y conversaciones telefónicas, a menudo prolongadas hasta horas intempestivas. Sin su orientación y su apoyo intelectual y moral, nada de lo que aparece en las páginas siguientes habría adoptado nunca la forma con la que aquí se presenta.

De la hospitalidad antes evocada no puede hablarse sin mencionar al Dr. Ángel Medina, Catedrático de Musicología, que también recibió al autor de este trabajo con una inmerecida generosidad (ampliada en todos nuestros encuentros posteriores en Oviedo y Madrid). Si algún eco de la amplia y profunda comprensión de lo musical que Medina profesa ha alcanzado las páginas siguientes, éstas habrán culminado sus más elevados propósitos. Este agradecimiento debe extenderse también al resto de profesores del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

La labor artística, investigadora y docente —o, por expresarlo mejor, el magisterio acerca de cómo esas diferentes dimensiones humanas pueden y deben convivir y retroalimentarse— del Dr. Bartolomé Ferrando, Profesor Titular de *performance* y arte intermedia en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, ha representado un constante estímulo y modelo para esta investigación, que se ha enriquecido con sus aportaciones en todos los ámbitos mencionados. Aún permanecen fuertemente impresos en la memoria del autor —aunque hayan transcurrido desde entonces casi dos décadas— los recuerdos de una impactante (y desternillante) *performance* de Ferrando en la Sala Manuel de Falla de la SGAE en Madrid, y la no menos impactante (y esperanzadora) sorpresa al descubrir en la nota biográfica del programa que aquel artista trabajaba en la universidad española. Sin aquel concreto estímulo, quizá estas líneas no existirían.

Aún más tiempo ha transcurrido ya desde el primer encuentro con el Dr. José Luis Pardo, ahora Catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, pero en aquel entonces Profesor de Bachillerato en el Instituto público de Educación Secundaria “Diego Velázquez” de Torrelodones, donde impartía unas enseñanzas que se han ido prorrogando mucho más allá de las aulas —y en contextos tan distintos de ellas como las tertulias *sabatinas*, que desde luego merecen ser mencionadas en estas páginas junto al nombre de Lola Ferreira y el recuerdo de todos los madrugadores participantes—. Su magisterio impregna estas páginas, que releen —junto a otros textos pardianos— el libro *La intimidad*, gestado precisamente en aquellos años escolares.

Los primeros párrafos de este texto (así como el trabajo de investigación que lo precedió) fueron redactados en la Residencia de Estudiantes, gracias a una beca de creación concedida por el Ayuntamiento de Madrid entre los años 2002 y 2005. La importancia de aquella experiencia, de todos los amigos allí encontrados, de todo lo allí aprendido, es demasiada para poder ser aquí resumida. Quede, pues, el más emocionado sentimiento de gratitud hacia la que el autor sigue sintiendo como su casa, y especialmente hacia los becarios de entonces, los de ahora, los de entremedias, y los de siempre (Mercedes Cebrián, Alberto Fragio, Julia Ramírez...).

Esta investigación también recibió el apoyo de la Consejería de Educación y Ciencia del Gobierno del Principado de Asturias, mediante la concesión de una beca predoctoral a través de la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología (FICYT). Esta ayuda también permitió desarrollar una primera —y valiosísima— actividad docente en la Universidad de Oviedo (primero en la Escuela de Magisterio, y después en el Departamento de Historia del Arte y Musicología), que ayudó a confirmar una vocación heredada y evidente. E igualmente posibilitó, en la complicidad de la Dra. Marta Cureses, una serie de estancias de investigación en el legendario *Elektronische Studio* (Estudio de Música Electrónica) de la Technische Universität de Berlín (TUB), entonces dirigido por el Profesor Folkmar Hein, cuya magnánima acogida —rebotante de una confianza abrumadora— permanecerá siempre inquebrantable en mi memoria. De aquellos años berlineses queda, también, la amistad de Sandra Santana.

Al periplo académico así iniciado se han ido sumando después nuevas estancias, congresos, conferencias, talleres, etc. en diferentes destinos de Europa y América. En cada ocasión, el diálogo —y la discusión— con colegas, con investigadores de otras disciplinas, con alumnos, con el público en general... ha detonado infinidad de sugerencias que, atravesando senderos imprevisibles, muy a menudo han llegado hasta estas páginas. A todas las instituciones responsables —y, sobre todo, a cada una de las personas detrás de ellas—, gracias.

También España, desde luego, ha servido como escenario para el progreso de este trabajo. Desde 2008, una plataforma privilegiada —donde los conceptos de investigación, creación y divulgación tienden a amalgamarse— ha permitido canalizar muchas de las intuiciones que, con otras formas y tono, se materializan en los siguientes capítulos. La dirección y presentación del programa radiofónico semanal *Ars Sonora*, en Radio Clásica / Radio Nacional de España no solamente ha propiciado el contacto cercano y cómplice con las figuras más destacadas en el ámbito —nacional e internacional— de la creación sonora experimental, sino también con millares de oyentes curiosos y fieles que continuamente estimulan —también de manera crítica— la búsqueda constante de nuevas posibilidades musicales. Y, desde luego, esta valiosa y excepcional oportunidad también ha hecho posible convivir todos estos años con unos colegas del máximo nivel —tanto en su preparación intelectual como en su entrega y compromiso con la radio de servicio público—, primero bajo la dirección de Fernando Palacios y ahora de Carlos Sandúa. Todo lo anterior también debe aplicarse, en un contexto internacional (y especializado en la creación sonora experimental), a los colegas y amigos del grupo Ars Acustica de la Unión Europea de Radiotelevisión (UER), que reúne a los mayores expertos en estas materias de las diferentes emisoras del continente, configurando una red que ha vehiculado algunos de los saberes vertidos en esta investigación.

La docencia en la Universidad Europea de Madrid, por su parte, también ha permitido contrastar con colegas y alumnos muchas de las hipótesis que fundamentan esta obra —por lo que todos ellos merecen este agradecimiento—. La perspectiva amplia sobre la música —o el arte sonoro, para quien prefiera ese término— que aquí se defiende es la misma que se ha intentado proyectar primero en el Máster en Arte y Nuevas Tecnologías (dirigido por Kepa Landa), después en el Máster Universitario en Arte Contemporáneo (dirigido por Joaquín Ivars y Daniel Villegas) y, desde 2012, de manera mucho más

continuada y ambiciosa, en el primer Grado en Creación Musical del sistema universitario español (coordinado por David Cerrejón).

Otras muchas experiencias profesionales —como, por ejemplo, aquellas vinculadas al comisariado de proyectos de arte sonoro— han servido, igualmente, como laboratorios de pruebas en los que tantear de manera práctica algunos conceptos que se expondrán a continuación (es el caso de “Itinerarios del sonido” —desarrollado en la complicidad de María Bella—, “Offener Klang/Sonido Abierto” —conducido en Berlín junto a Stefan Kersten—, “SON” —comisariado junto con Rubén Gutiérrez del Castillo y Chema de Francisco— o las sucesivas ediciones de “Sound-In” —en connivencia con Anne-Françoise Raskin—). Esta línea de trabajo e investigación continúa actualmente a través de la vicepresidencia de la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE), institución organizadora del festival “Punto de Encuentro”, y de cuya junta directiva también forman parte Ferrer-Molina, Isaac Diego García Fernández y Víctor Aguado.

Por supuesto, y como ya se apuntaba desde el inicio de estas líneas de agradecimiento, resulta imposible separar —en un dominio como el que centra la atención de esta obra— la labor de estudio e investigación estrictamente académica, por un lado, y el trabajo de creación artística, por otro. Aunque no resulte ahora posible mencionar expresamente a todas aquellas personas e instituciones que también han contribuido, desde esa perspectiva, a esta tesis doctoral, queda expresado mi profundo agradecimiento.

De manera similar, tampoco es posible —al tratar tan íntimamente como aquí se intenta algunos problemas acuciantes para el pensamiento y la práctica artística— establecer una distinción entre la actividad profesional y el ámbito personal o afectivo. Algunos de los nombres mencionados en los párrafos anteriores (así como en el texto de la tesis) corresponden a los mejores amigos del autor, para alegría y orgullo de éste. Enumerar a todos los demás amigos que, de formas diversas, han contribuido en la formación de las ideas que aquí se exponen exigiría que este apartado ocupara tanto espacio como el resto de la investigación. Sirvan estas palabras como sincero reconocimiento a todos ellos.

Y gracias, muy especialmente, a mis padres, abuelos, tíos y sobrino, tan importantes para mí. Ellos son los principales responsables de todo lo bueno que pueda leerse a continuación.





# ÍNDICE DE CONTENIDOS

## INTRODUCCIÓN [1]

A.- Presentación [3]

B.- Estado de la cuestión / Fuentes (I) [4]

B.1.- Perspectiva musicológica [4]

B.2.- Perspectiva filosófica [24]

C.- Objetivos [49]

C.1.- Aspectos generales [49]

C.2.- Sección primera [50]

C.3.- Sección segunda [54]

D.- Fuentes (II) / Metodología [58]

E.- Notas adicionales [82]

## **SECCIÓN PRIMERA: Dimensión objetiva de la voz límite [85]**

Introducción [87]

Capítulo 1.- La voz límite como voz vírica [93]

1.1.- Burroughs: silencio imposible, significado mutante [93]

1.2.- Cage, Descartes: la frustrada disolución del “yo” [98]

1.3.- Burroughs, Marinetti: *cut-ups* y *parole in libertà* [102]

1.4.- Tecnología, ciencia, objetividad y narración [118]

Capítulo 2.- La voz límite como voz excremental [129]

2.1.- Artaud: la búsqueda de la fecalidad [129]

2.2.- Burroughs: el ano parlante [134]

2.3.- Artaud: Glosolalia, fisiología e impoder [137]

Capítulo 3.- La voz vírica como voz nonata [143]

3.1.- Moore: *El amnios natal* [143]

3.2.- La violenta entrada en el orden de lo simbólico [151]

Capítulo 4.- La voz límite como voz no-muerta [163]

4.1.- Derrida: la voz ausente [163]

4.2.- Sterne: la fonografía y las “voces de los muertos” [167]

4.3.- Sterne: el sonido reificado y la exterioridad de la voz fonográfica [173]

4.4.- Žižek, Kant: lo inhumano como centro del sujeto moderno [178]

4.5.- La voz adicta [182]

Capítulo 5.- La voz límite como voz adolescente [191]

5.1.- La cultura y el lenguaje contra sí mismos [191]

5.2.- Stockhausen: *Gesang der Jünglinge* [199]

5.3.- La invención de la adolescencia contracultural [208]

Capítulo 6.- La voz límite como voz aburrida [217]

6.1.- El fracaso imposible: contracultura y vanguardias artísticas [217]

6.2.- Lucier: *I Am Sitting in a Room* [226]

**SECCIÓN SEGUNDA: Dimensión “subjetiva” de la voz límite [239]**

Introducción [241]

Capítulo 7.- La doble exclusión del sujeto de la voz límite respecto a los órdenes de la realidad y de lo ficticio [243]

7.1.- La ficción del “yo” y su constitución imaginaria [243]

7.2.- Eco y Narciso, dos escrituras [248]

7.3.- Havelock: oralidad y escritura en *Prefacio a Platón* [251]

7.4.- Escritura, ficción y representación. Hacia una redefinición de la voz límite [259]

7.5.- Platón, Benjamin: escritura y reproductibilidad técnica [262]

7.6.- La monstruosa anormalidad del sujeto de la voz límite [265]

## Capítulo 8.- Primera aproximación a la teratología del sujeto de la voz-límite:

### *El niño salvaje* [269]

- 8.1.- La naturaleza como régimen normativo frente a lo monstruoso como anormalidad [269]
- 8.2.- Ficción y realidad en/de los niños salvajes [277]
- 8.3.- La monstruosidad inhumana del niño salvaje a través de la *visión de paralaje* de Slavoj Žižek [280]
- 8.4.- La representación como ser no-muerto [284]
- 8.5.- El niño como monstruo, el monstruo como niño [287]
- 8.6.- *El niño salvaje*, de François Truffaut [291]
- 8.7.- Itard/Truffaut/Victor. Hacia la infancia representada [294]
- 8.8.- Un apunte sobre la escritura ficticia de/y/en el cine [298]
- 8.9.- Reflejos especulares, fractura de la subjetividad y quiebra de lo Imaginario [300]
- 8.10.- El aprendizaje (de lo) Imaginario [304]
- 8.11.- Posibilidad de lo subjetivo como imposibilidad de lo objetivo [313]
- 8.12.- *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci [319]

## Capítulo 9.- Segunda aproximación a la teratología del sujeto de la voz-límite:

### *El hombre elefante* [327]

- 9.1.- La realidad mítica de Joseph Carey Merrick [327]
- 9.2.- El monstruo como ser incognoscible [334]
- 9.3.- Merrick, morador de lo Imaginario [342]
- 9.4.- La demostración del monstruo [346]
- 9.5.- El monstruo de Frankenstein, a partir de Mary Shelley (I): el nombre y la voz [354]
- 9.6.- La voz infantil del Hombre Elefante: el juego de la representación [360]
- 9.7.- Žižek: lo Real en paralaje [363]
- 9.8.- La monstruosa representación simbólica, o la voz renderizada del Hombre Elefante [367]
- 9.9.- Lynch: la infancia violentada por lo Real [372]
- 9.10.- La insuperable fantasía deseante de Merrick [377]
- 9.11.- Kant, Freud, Lacan: la inclinación asintótica de la intimidad [382]
- 9.12.- Carmen Pardo, José Luis Pardo, Cage: intimidad de la escucha oblicua [387]
- 9.13.- Animalidad maquinal: hacia una genealogía del eco imaginario [393]

- 9.14.- El estadio del eco [402]
- 9.15.- Agamben: la teratológica voz muda del *homo sacer* [410]
- 9.16.- Biopolítica y teratología: entre *bíos* y *zoe* [413]
- 9.17.- Inclusión exclusiva y exclusión inclusiva. La excepcionalidad del monstruo y la topología de la *extimidad* [417]
- 9.18.- La auténtica falsedad del “otro aspecto” del lenguaje. Intimidad, animalidad, lengua, voz [425]
- 9.19.- La teratológica “pureza impura” de lo Imaginario y la primacía ontológica del reflejo/eco: hacia una perspectiva de género [431]
- 9.20.- El monstruo de Frankenstein, a partir de Mary Shelley (II): el cuerpo y el dolor [437]
- 9.21.- La perpetua caída del monstruo: Merrick ante el espejo [440]
- 9.22.- La muerte de Merrick: la pérdida del desequilibrio [444]
- 9.23.- El monstruo como espejo: el sacrificio de *El hombre elefante* [450]

## **CONCLUSIONES [461]**

## **BIBLIOGRAFÍA [493]**





## **INTRODUCCIÓN**



## A.- Presentación

Este trabajo tiene como principal objeto de estudio la voz límite, categoría estética de nuevo cuño aplicable al análisis de diversos fenómenos artísticos relacionados con lo vocal, especialmente en sus manifestaciones más extremas. La voz límite —que es una voz limítrofe respecto de aquello que queda más allá de la voz, pero también una voz llevada a sus propios límites internos— se describe, en una primera parte de la investigación, a través de diferentes facetas o aspectos (voz vírica, voz excremental, voz nonata, voz no-muerta, voz adolescente, voz aburrída), y en conexión con los planteamientos estéticos de autores como William S. Burroughs, John Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Antonin Artaud, Alan Moore, Karlheinz Stockhausen o Alvin Lucier.

La interrogación acerca de la dimensión subjetiva de esa voz límite motiva, en la segunda sección del estudio, el desarrollo de una búsqueda que se distancia relativamente de lo estético para introducir algunas reflexiones de carácter ontológico, canalizadas a través de la noción de teratología —pues el sujeto (o el modo de ser) asociado a la idea de voz límite puede caracterizarse, conforme a las definiciones aquí propuestas, como monstruoso—. Las principales referencias aquí manejadas serán dos relatos que han conocido muy diferentes versiones, oscilantes entre la rigurosa veracidad historiográfica y las fantasías más alucinadas: por una parte, el que alude a Victor de l’Aveyron —conocido como “El niño salvaje”, principalmente a través de la película homónima de François Truffaut— y, por otra, la biografía de Joseph C. Merrick —o “El hombre elefante”, conforme al título del film de David Lynch que recrea la vida de este otro personaje histórico—.

El análisis de algunas de las narraciones surgidas a partir de las subjetividades defectivas de estos dos seres monstruosos (entendido este adjetivo en el preciso sentido que se perfila en este trabajo), y más particularmente de las voces incorporadas en ellos por esos relatos, servirá para completar esta investigación sobre la noción de voz límite y, al mismo tiempo, para cuestionar la proyección de ésta en la tenue frontera que procura separar lo ficcional de lo acontecido. La asociación entre voz y subjetividad, tan frecuente y conspicua en diversas tradiciones filosóficas (y objeto de exploración

estética por parte de todos los autores aquí tratados), encuentra un terreno propicio para su disección en este preciso umbral que separa (o une) lo que —siquiera preliminarmente— podemos denominar real y lo imaginario. En ese difuso espacio limítrofe, de contornos siempre borrosos, discurren las formas de voz aquí contempladas, así como la investigación que ahora se inicia.

## **B.- Estado de la cuestión / Fuentes (I)**

### **B.1.- Perspectiva musicológica**

El concepto de voz límite se propone como una figura de lo indecible, de aquello que escapa a las pautas ordinarias de la representación. Desde este punto de vista, la voz límite no se corresponde —no puede corresponderse— con ninguna categoría de análisis musical —al menos en el sentido que las convenciones más transitadas otorgan a este adjetivo—. Cualquier concepción de la música surgida a partir de un paradigma simbólico (que permita, por ejemplo, referirse a algo así como un lenguaje musical) es tendencialmente antagónica respecto a la idea de voz límite, pues ésta opera en unos márgenes más próximos bien a lo real, bien a lo imaginario, en las respectivas acepciones psicoanalíticas de estos términos.

Los marcos estéticos y conceptuales propios del arte sonoro y los estudios surgidos en torno a esta disciplina de perfil inestable resultarán, por tanto, algo más adecuados para encuadrar las reflexiones aquí presentadas. Ahora bien, debe advertirse que la confrontación de esa perspectiva con la presente investigación no está, tampoco, exenta de problemas, pues incluso —y muy tempranamente, como se verá— la propia naturaleza sonora del fenómeno de la voz límite será objeto de discusión —en tanto que la fisicidad acústica no es una de sus características estructurales—.

Pese a todo ello —o, más bien, debido a todo ello—, este trabajo se reivindica como una investigación eminentemente musicológica, que precisamente intenta ampliar los potenciales objetos de estudio de esta disciplina (en direcciones que apuntan hacia la filosofía, el psicoanálisis o el análisis literario y filmico, entre otros saberes) a través de un entramado metodológico cuyos fundamentos, objetivos y fuentes se presentarán en las sucesivas secciones de esta introducción.

Será, pues, tanto en el presente epígrafe como en el que da fin a esta sección prologal donde se pueda vislumbrar el estado de las distintas cuestiones analizadas por este trabajo, es decir, el alcance de la panorámica aquí proyectada sobre un área de investigación que inunda los terrenos de disciplinas tan variopintas como sólo el recuento de las fuentes podrá manifestar (en un apartado que necesariamente se fusionará con la descripción de la metodología empleada en este estudio, conformando el último bloque de esta introducción).

En consecuencia, se ha considerado apropiado combinar el análisis del *status quaestionis* con la primera parte del examen de las fuentes que nutren esta investigación, así como con un recuento inicial de referencias sobre los principales autores que han abordado directamente las diversas materias aquí tratadas, y de las teorías e hipótesis que prevalecen en la actualidad respecto a las ideas que circundan el concepto de voz límite, al igual que los otros asuntos —derivados de éste— que se estudian en esta tesis doctoral.

Aunque todo lo que se acaba de mencionar se vaya explicitando a través de los párrafos venideros, cabe iniciar esta descripción del estado de la cuestión confirmando que buena parte de las perspectivas críticas que los musicólogos Marta Cureses y Xosé Aviñoa sostenían en un artículo de 2001 subtítulo “bases para la investigación musical contemporánea en España” siguen desgraciadamente vigentes. Allí podía leerse, por ejemplo, y en relación con lo que estos autores denominaban “textos de reflexión”, que éste “(n)o es un ámbito frecuente en la bibliografía musical española de los últimos tiempos, porque lo estético es generalista e interdisciplinar y lleva su tiempo y exige perspectiva”<sup>1</sup>. Las referencias bibliográficas no han proliferado en este terreno desde principios de siglo —con alguna salvedad que más adelante será mencionada—, y el tiempo tampoco ha reducido el valor de otras afirmaciones —consonantes con la anterior— fijadas en ese mismo texto: “La carencia de trabajos de base [...], que ofrezcan precedentes más o menos firmes sobre los que asentarse, exige un esfuerzo de espíritu tan idealista como objetivo [...]”<sup>2</sup>. Palabras, éstas, que han orientado las

---

<sup>1</sup> Marta Cureses y Xosé Aviñoa, “Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)”, en *Revista catalana de musicología*, nº 1, 2001, pp. 171-200, p. 177.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 172.

presentes líneas tanto como otra admonición allí vertida: “Se trata de hallar nexos causales no identificados anteriormente y diseñar estructuras hasta ahora inexistentes”<sup>3</sup>.

El panorama presentado por Cureses y Aviñoa en su artículo no solamente mantiene una descorazonadora actualidad, sino que ésta se extiende más allá del contexto español que ese texto pretendía analizar. Durante la última década, los esfuerzos musicológicos encaminados hacia la contemporaneidad —*lato sensu*— a menudo se han visto polarizados en direcciones que apenas rozan los márgenes de una investigación como la que se emprende aquí. Éste es el caso, por ejemplo, de la tendencia al análisis formalista —más o menos sofisticado, desde un punto de vista metodológico— de partituras de compositores suficientemente académicos como para manejar ciertos tipos de notación musical, o como para dominar determinados programas informáticos habitualmente desarrollados en el mismo contexto universitario en el que serán posteriormente objeto de estudio. En este sentido, pueden citarse a modo de ejemplo, y respectivamente, los trabajos de Marie-Raymonde Lejeune Löffler<sup>4</sup> y de Bruno Bossis<sup>5</sup> dedicados —por no alejarnos del tema principal de este proyecto— a la voz, textos ambos en los que el plantel de autores estudiados resulta notoriamente homogéneo (tanto en sus posicionamientos estéticos como en su adscripción académica, derivada de una también similar procedencia sociocultural).

Esas dos obras reflejan, además de una preferencia por los “grandes nombres de la composición musical del siglo XX” (preferentemente europeos, aunque curiosamente

---

<sup>3</sup> *Ibid.* Otros consejos formulados por Cureses y Aviñoa en el texto de referencia se han tomado aún más literalmente, si cabe, en la elaboración de este trabajo: “Algunas reflexiones deben actuar como máquina de generar interpretaciones, como se ha dicho del *Ulysses* de Joyce. Es posible, pues, que algunos temas terminen presentando el aspecto de obra abierta, lo que sería más que deseable, dado que se señala a otro para que la termine de construir, en alguno de los sentidos, desde la libertad. Una perspectiva nada desdeñable, interesante e iluminadora para estudios futuros” (*ibid.* p. 185).

<sup>4</sup> Marie-Raymonde Lejeune Löffler, *Les mots et la musique au XX<sup>e</sup> siècle. A l'exemple de Darmstadt 1946-1978*, París, L'Itinéraire-L'Harmattan, 2003.

<sup>5</sup> Bruno Bossis, *La voix et la machine. La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

nunca españoles)<sup>6</sup>, un marcado acento francés muy característico de la tendencia musicológica previamente descrita<sup>7</sup>. Debe señalarse, en este punto, que si se contemplan publicaciones de la misma procedencia geográfica fechadas una década antes de las que se acaban de evocar, es relativamente fácil encontrar ejemplos de mayor apertura estética y disciplinar. Así, incluso cuando en 1994 una institución tan celosamente comprometida con la creación musical de vanguardia como el IRCAM<sup>8</sup> publica, en uno de sus “cuadernos”, el volumen titulado “Musique: Texte”, su índice comienza con la primera traducción al francés de un fragmento de *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* del polígrafo alemán del s. XVII Athanasius Kircher, para después incluir un texto del poeta sonoro Henri Chopin, reflexiones de Giordano Ferrari sobre el

---

<sup>6</sup> Algunos de esos nombres, como los de Pierre Schaeffer o Karlheinz Stockhausen, también alcanzan prominencia en esta investigación, pero siempre acompañados por —y en diálogo con— otras figuras “menores” conforme a esa visión de la historia de la música (John Cage, Alvin Lucier...), y desde luego junto a creadores procedentes de otras disciplinas (desigualmente legitimadas desde un punto de vista académico). Lamentablemente, el marco teórico de este trabajo no ha permitido incorporar, en pie de igualdad respecto de los artistas estudiados, a ningún autor de origen español (con la relativa excepción de Bartolomé Ferrando, cuya poesía aparece —siquiera marginalmente— en diversos pasajes de la obra), si bien futuras investigaciones podrían profundizar en esta dirección a partir de las conclusiones aquí alcanzadas.

<sup>7</sup> Sin embargo, debe señalarse que esta tendencia trasciende, con mucho, el ámbito francófono, como demuestran ejemplarmente trabajos de origen estadounidense como el de Thomas Licata (ed.), *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2002 (que, con la pretensión de ofrecer un manual para la disciplina, únicamente analiza trabajos muy celebrados de autores plenamente reconocidos —o, en su defecto, profesores de universidades estadounidenses—: Stockhausen —*Gesang der Jünglinge* y *Telemusik*—, Xenakis —*Diamorphoses*—, Koenig —*Essay*—, Nono —*Omaggio a Emilio Vedova*—, Laske —*Terpsichore*—, Risset —*Contours*—, Dashow —*Sequence Symbols*— y Juasa —*A Study in White*—). Incluso más evidente, en este sentido, es el libro de Steven R. Holtzman *Digital Mantras. The Languages of Abstract and Virtual Worlds*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1994; para una crítica de los fundamentos estéticos de este último trabajo, véase Miguel Álvarez-Fernández, “El serialismo y la música electroacústica en los orígenes del ‘dogma digital’”, en *Doce Notas Preliminares*, n° 17 (verano 2006), pp. 90-104. En la musicología académica germana también esta tendencia ha encontrado un sólido respaldo, por ejemplo en textos (de expresivo título) como el de Björn Gottstein *Musik als Ars scientia. Die Edgard-Varèse-Gastprofessoren des DAAD an der TU Berlin 2000-2006*, Berlín, Pfauverlag-DAAD, 2006.

<sup>8</sup> El IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) es un instituto de investigación sobre acústica y música concebido, a instancias de Georges Pompidou, por el compositor Pierre Boulez (quien lo dirigió desde su fundación en 1977 hasta 1992).

arte radiofónico, una conversación entre Luciano Berio y Umberto Eco... y concluir comentando un proyecto inacabado de libreto operístico firmado por el novelista, poeta, ensayista y cineasta Georges Perec<sup>9</sup>. El contraste con el enfoque estético de las tres publicaciones más recientes emanadas de esa misma institución se hace evidente con el mero repaso de sus elocuentes títulos: *La musique et l'axiome: Création musicale et néo-positivisme au 20<sup>e</sup> siècle*<sup>10</sup>; *A la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie: Dix ans de séminaire mamuphi*<sup>11</sup>; *Contemporary compositional techniques and OpenMusic*<sup>12</sup>.

El aún creciente prestigio de las disciplinas científicas (aunque más bien convendría adjetivarlas como “técnicas”, o —más correctamente aún— “tecnológicas”), en fraudulenta oposición a las humanidades y a las artes, no alcanza a explicar este reciente y relativamente violento cambio de orientación epistemológica (experimentado no sólo en la mencionada institución, sino también en una buena parte de los establecimientos académicos franceses, y tantos otros en todo el mundo). Para entender sus causas en el contexto europeo es necesario pensar en la tendencia —impulsada por el llamado “Proceso de Bolonia”, perfecto reflejo de las corrientes políticas predominantes en la última década— que orienta la enseñanza universitaria hacia “la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional” y que por tanto otorga al mercado laboral —y a sus demandas— una enorme preeminencia en la fijación y valoración de los contenidos académicos impartidos e investigados desde las

---

<sup>9</sup> Laurent Bayle (ed.), “Musique: Texte”, *Les Cahiers de L'IRCAM, Recherche et Musique*, nº 6, IRCAM-Centre Georges-Pompidou, enero de 1994.

<sup>10</sup> Nicolas Viel, *La musique et l'axiome: Création musicale et néo-positivisme au 20<sup>e</sup> siècle*, IRCAM-Editions Delatour, 2014.

<sup>11</sup> Moreno Andreatta, François Nicolas y Charles Alunni (eds.), *A la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie: Dix ans de séminaire mamuphi*, IRCAM-Editions Delatour, 2014 (el seminario “mamuphi” estudia, desde su sede en la Escuela Normal Superior de la parisina calle Ulm, las relaciones entre matemáticas, música y filosofía —entendida esta última desde una perspectiva casi exclusivamente analítica—).

<sup>12</sup> Rozalie Hirs y Bon Gilmore (eds.), *Contemporary compositional techniques and OpenMusic*, IRCAM-Editions Delatour, 2013 (OpenMusic es un entorno informático de programación orientado a objetos desarrollado por el IRCAM y destinado a la composición musical).

universidades<sup>13</sup>. La incorporación a estos contenidos —también cuando se trata de disciplinas como la musicología, o la propia creación musical— de habilidades de programación informática o de otros someros conocimientos de apariencia científico-técnica parece servir, en la práctica administrativa, para aumentar su legitimidad<sup>14</sup>.

El considerable aumento de la reciente bibliografía musicológica que sintoniza con estos planteamientos así lo refrenda, y lo hace con una intensidad que acalla cualquier reflexión acerca de qué posibles objetos de estudio quedan —por su propia constitución objetiva y los fundamentos estéticos de los que se nutren— fuera de la mirada propia de unas metodologías que sólo pueden alimentarse de lo estrictamente cuantitativo y cómodamente mensurable, sin posibilidad de trascender un limitado horizonte formalista<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> “Las enseñanzas de Grado tienen como finalidad la obtención por parte del estudiante de una formación general, en una o varias disciplinas, orientada a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional” (Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, art. 9.1, publicado en el BOE nº 260, de 30 de octubre de 2007).

<sup>14</sup> Tampoco debe obviarse, a este respecto, que la formalización de esos saberes de perfil técnico o tecnológico (por muy desligada que esté de cualquier proceso de aprendizaje) es más fácilmente mensurable y evaluable que otros contenidos —como los típicamente propios de las humanidades, o los relacionados con la creación artística—, y ello también inspira ese enfático apasionamiento por lo burdamente cuantitativo en el contexto de una academia altamente burocratizada, donde la profusión de trámites administrativos tiende a enmascarar cualquier verdadero —y más que legítimo— interés en la fiscalización, el control y la evaluación crítica de la actividad investigadora y docente.

<sup>15</sup> Este fenómeno no puede desligarse de un proceso cada vez más evidente en el contexto universitario: la tendencia a la especialización. Entendida como resultado de una clara voluntad política —más que de un simple y puro giro epistemológico—, esta tendencia tiene entre sus efectos la asimilación del aparato universitario europeo al estadounidense, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la reducción y deterioro del debate genuinamente público (“a partir de los años cincuenta, la especialización universitaria y la nueva polarización del campo intelectual estadounidense terminan por alejarlo del modelo occidental de *espacio público de las ideas*, transversal y unificado”), así como en su creciente insularidad: “[...] el aislamiento del sistema universitario explica también la ausencia en Estados Unidos de esa figura transversal del intelectual ‘todo-terreno’, presente tanto en el coloquio universitario como en el debate general, ese ‘especialista de lo universal’ que inventó el campo literario francés del siglo XIX” (François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos* —traducción de Mónica Silvia Nasi—, Barcelona, Melusina, 2005, p. 48). En esta misma obra, cuyas ideas retornarán asiduamente a las páginas de esta introducción, Cusset señala que “una universidad

Resulta altamente paradójico —pero esta investigación, como se verá, se nutre de estímulos de este tipo— abundar aquí en estas críticas hacia lo que se percibe como una fascinación desmesurada hacia lo tecnológico por parte de cierta musicología reciente, cuando este mismo trabajo tiene como uno de sus ejes (secundarios, si se quiere) la reflexión acerca de las relaciones entre la voz y lo maquinal. Pero, sin perjuicio de que en esta misma introducción se desarrolle más profundamente esta idea, se pueden avanzar ahora dos claves sobre el tratamiento propiciado a este asunto en el presente estudio: por un lado, ese concepto de “lo maquinal” aquí es siempre considerado como uno de los límites de cierta comprensión de la subjetividad que se define como “humana” (y que también se opone, simétricamente, a “lo animal”); por otra parte, con objeto de profundizar en las convicciones ideológicas y estéticas que históricamente sirvieron para fundamentar esa curiosa tripartición articulada por “lo animal”, “lo humano” y “lo maquinal”, en esta investigación no se ha acudido al estudio de las más recientes y sofisticadas tecnologías dedicadas a la manipulación de la voz (ni tampoco de los correlativos usos artísticos de las mismas), sino a sus más tempranas y rudimentarias manifestaciones tecnológicas (dentro de las cuales el surgimiento de la fonografía, a finales del siglo XIX, ostenta un lugar de privilegio dentro de una tradición que, como se expondrá en la segunda sección del trabajo, puede remontarse a los albores de la humanidad). Acaso el análisis de un titubeante pensamiento en ciernes, durante esos instantes en los que aún no se han clausurado algunas de sus más enigmáticas potencialidades, resulte más productivo —y emocionante— que el examen de ese mismo pensamiento cuando parece haberse agotado o estar muy próximo a su acabamiento.

En cualquier caso, y resumiendo la perspectiva que surge tras otear el estado actual de esta particular cuestión, es apropiado recordar las palabras de un pensador francés (ya que, por supuesto, en este idioma no sólo se dan posiciones como las que se acaban de someter a crítica —de hecho, serán muchos los autores de ese origen cuyas ideas jalonen estas páginas—) que muy tempranamente vislumbró los riesgos epistemológicos derivados de primar aquellas formas de conocimiento únicamente

---

que renuncia a sus principios humanistas opta por la huida hacia delante —especialización, competición, adaptación a las nuevas obligaciones del mercado de trabajo—” (*ibid.* p. 39).

basadas en lo que los ordenadores pueden procesar. Así se expresaba Lyotard, ya en 1979, al inicio de *La condición postmoderna*:

En esta transformación general, la naturaleza del saber no queda intacta. No puede pasar por los nuevos canales, y convertirse en operativa, a no ser que el conocimiento pueda ser traducido en cantidades de información. Se puede, pues, establecer la previsión de que todo lo que en el saber constituido no es traducible de ese modo será dejado de lado, y que la orientación de las nuevas investigaciones se subordinará a la condición de traducibilidad de los eventuales resultados a un lenguaje de máquina<sup>16</sup>.

Tampoco sería justo —ni exacto— admitir que toda la actividad musicológica reciente, incluso dentro la pequeña parcela que académicamente pueda representar España, se amolda a ese perfil que críticamente se ha intentado describir más arriba. Ya se ha mencionado la labor de Marta Cureses, quien desde su temprana obra *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*<sup>17</sup> ha manifestado una visión ancha del fenómeno musical, que en ese trabajo se extendía hasta abarcar muy otros dominios, destacadamente los propios de la lingüística (especialmente en su análisis de las posibilidades musicales de la voz —materia evidentemente cercana a la temática de este trabajo—). Más de una década después, el grueso volumen titulado *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*<sup>18</sup> continúa reflejando una enorme diversidad de intereses que trascienden lo tópicamente musical, como se evidencia en el detallado

---

<sup>16</sup> Jean François Lyotard, *La condición postmoderna* (traducción de Mariano Antolín Rato), Madrid, Cátedra, 1984, p.15. Aunque la obra de Lyotard no será expresamente analizada en este trabajo, autores como Barthes —cuyo pensamiento sí aparecerá de manera explícita desde sus primeras páginas— han expresado una visión concomitante sobre este problema: “Del mismo modo que no pienso que el estructuralismo sea una moda, creo que la formalización, las ganas de situar el discurso de las ciencias humanas bajo fianza del algoritmo, de la fórmula matemática, es una tentación muy general que no es justa. Es preciso que una lengua exista por su léxico, es decir, por cierta impureza, por la polisemia que todo léxico, o que la introducción de un léxico en una sintaxis, representa” (Roland Barthes, “Una problemática del sentido”, en *Variaciones sobre la escritura* —traducción de Enrique Folch González—, Barcelona, Paidós, 2002, p. 58).

<sup>17</sup> Marta Cureses, *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Madrid, ICCMU-Gobierno de Navarra, 1995 (existe una reedición de 2001, corregida y aumentada).

<sup>18</sup> Marta Cureses, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, ICCMU, 2007.

examen de las influencias literarias, plásticas y filosóficas en la obra de Tomás Marco, y particularmente en la revisión de su juvenil etapa como miembro del colectivo ZAJ en los años sesenta del pasado siglo. También se relacionan con ese mismo periodo —y con su característico aperturismo estético— otras publicaciones de Cureses, por ejemplo su contribución a la reedición facsimilar de la revista SONDA<sup>19</sup> o el texto *De Fluxus a Zaj*<sup>20</sup>. E igualmente próxima a las perspectivas sostenidas en este texto resulta su valiosa aportación al libro colectivo *Ars Sonora 25 años. Una experiencia de Arte Sonoro en radio*<sup>21</sup>, por no mencionar los múltiples trabajos dedicados a dos autores cuyas carreras han desbordado continuamente lo estrictamente musical: Carles Santos<sup>22</sup> y Josep M. Mestres Quadreny<sup>23</sup>.

La mención de este último autor nos invita a recordar cómo el magisterio de Cureses ya ha propiciado que otra generación de musicólogos incorpore naturalmente en su práctica investigadora esas perspectivas abiertas a las que se viene aludiendo. La tesis doctoral de Isaac Diego García Fernández, *Josep Maria Mestres Quadreny*:

---

<sup>19</sup> Marta Cureses, “SONDA. Elogio de la Revista”, en *SONDA* (reedición en versión facsimilar a cargo de Antonio Álvarez Cañibano), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura, 2009, vol. introductorio, pp. 19-34.

<sup>20</sup> Marta Cureses, “De Fluxus a Zaj”, en *Artransmedia Creaciones Transcontinentales* (catálogo de la exposición), Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo-Gobierno del Principado de Asturias, 2006, pp. 51-58.

<sup>21</sup> Marta Cureses, “Monográficos y programas especiales 1985-2008”, en *Ars Sonora 25 años. Una experiencia de Arte Sonoro en radio* (ed. por José Iges), Madrid, Fundación Autor, 2012, pp. 27-85.

<sup>22</sup> Véanse, por ejemplo, las entradas correspondientes a este autor en obras como el *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. II (Valencia, Fundación Autor-ICCMU-Institut Valencià de la Música, 2006, pp. 414-419), el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (Madrid, Sociedad General de Autores, 2001, pp. 804-807), o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXII (Londres, MacMillan Publishers, 2000, pp. 262-263), así como el capítulo “Index Santos” en *Carles Santos*, Castellón, Espai d’Art Contemporani de Castelló, 1999, pp. 74-103.

<sup>23</sup> Véanse “La universalidad como categoría”, en *Josep M. Mestres Quadreny. De Cop de Poma a Trànsit Boreal. Música, Arte, Ciencia y Pensamiento*, Barcelona, Centre d’Arts Santa Mònica-Angle Editorial, 2010, pp. 32-43, o “Josep M. Mestres Quadreny”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear (X)*, Barcelona, Edicions 62, 2003, pp. 69-70.

*sinestesia y azar en la composición musical*<sup>24</sup>, se orienta hacia el estudio musicológico de trabajos y planteamientos en ocasiones más cercanos a las artes visuales, la poesía, la *performance*... que a la música entendida en un sentido que ya resulta excesivamente tradicional<sup>25</sup>. Lo mismo puede predicarse de otra investigación doctoral dirigida por

---

<sup>24</sup> Isaac Diego García Fernández, *Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 26 de septiembre de 2011.

<sup>25</sup> Han existido, con carácter muy puntual, otras investigaciones musicológicas emprendidas desde el contexto universitario español que también reúnen todos estos rasgos. Un reseñable ejemplo de ello es el trabajo de Ainhoa Kaiero, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona el 25 de marzo de 2007, que se ocupa de autores como Llorenç Barber, Carles Santos y José Iges, entre otros. O el de Roc Laseca, autor de *La escucha periférica. Semioestética del arte sonoro*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna el 12 de septiembre de 2011. Laseca firmó también, unos años antes, un valioso artículo en el que se preguntaba “¿de quién es la tarea de abordar las acciones performativas de Guillermo Lorenzo, las instalaciones de Iges o las digresiones sexuales de Carles Santos? ¿Musicólogos, etnomusicólogos, historiadores del arte intermedia, sonólogos, semiotistas...?”, para continuar así sus reflexiones —apoyándose en otras de Rubén López Cano, codirector de la tesis de Laseca—: “Cuestionarse la responsabilidad profesional de abordar cualquier manifestación sonora, práctica o performativa ocurre en aquellos lugares donde las comunidades científicas se han institucionalizado (y articulado) en base a una estructura dicotómica; en este caso, musicología/etnomusicología” (Roc Laseca —... y compañía—, “Sujetos metodológicos: 7 reflexiones + 2 emails para una musicología emergente”, en *Revista de Musicología*, vol. XXX, nº 2, diciembre de 2007, pp. 575-587, p. 581). Aunque la presente investigación haya prescindido, en general —y, en particular, en el contexto de esta introducción—, de referencias a los estudios surgidos en España dentro del contexto académico-institucional propio de la etnomusicología (entre otras razones porque, como se ha intentado dejar claro, lo que aquí se intenta es “territorializar” determinados objetos y métodos de estudio hacia el ámbito de la musicología “clásica”), debe reconocerse la permeabilidad, vitalidad y amplitud de miras que plataformas como la SibE —Sociedad Ibérica de Etnomusicología— o su revista TRANS han venido manifestando hacia propuestas concomitantes con las de este trabajo. En claro contraste, publicaciones como la *Revista de Musicología* (editada desde la SEdeM —Sociedad Española de Musicología—) manifiestan, salvo en casos excepcionales como el del artículo antes citado, una orientación metodológica más bien tradicionalista, que propicia aproximaciones —por sólo mencionar un ejemplo que, únicamente *a priori*, cabría vincular con el objeto de esta investigación, y que el azar ubicó en las páginas inmediatamente anteriores al texto antes referido— como la de Belén Pérez Castillo (“La Voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”, en *Revista de Musicología*, vol. XXX, nº 2, diciembre de 2007, pp. 533-574), simple catálogo de técnicas y obras, que en momento alguno trasciende la mera enumeración, y que tampoco plantea ninguna reflexión de

Marta Cureses y firmada por Rubén Figaredo, quien se ocupó de uno de los miembros fundadores del grupo ZAJ en *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*<sup>26</sup>.

Si se ha hablado del magisterio impartido por Marta Cureses en las generaciones más recientes de musicólogos españoles, resulta igualmente preceptivo significar la figura de Ángel Medina como primer mentor de la saga de investigadores que vienen desfilando a través de estos párrafos al igual que antes lo hicieron por las aulas y despachos del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, donde Medina profesa como catedrático e inspira investigaciones como las arriba mencionadas, o como —sin ir más lejos— esta misma. Las correspondencias entre este trabajo y los realizados por Medina no son tanto de orden temático —aunque una de sus obras más difundidas y celebradas, *Los atributos del capón*<sup>27</sup>, ciertamente estudia aproximaciones muy extremas hacia el fenómeno vocal, en muchos casos calificables como teratológicas— como de naturaleza metodológica (o, aún más ampliamente, derivadas de su concepción general de la disciplina musicológica). En particular debe reconocerse la influencia de su capacidad para clarificar algunos de los problemas más profundos y persistentes en la historia del pensamiento musical, y para proyectar sobre ellos una característica mirada jánica, que observa con igual atención y destreza los periodos más recientes de esa historia como sus momentos más remotos, trazando inesperadas conexiones entre ellos y revelando cómo ciertas cuestiones estéticas fundamentales en realidad no han cambiado tanto con el paso del tiempo como *prima facie* pudiera parecer<sup>28</sup>.

---

fondo sobre el tema estudiado (ni sobre los evidentes problemas metodológicos derivados de su delimitación conceptual) —véanse especialmente, en este sentido, las llamadas “Reflexiones finales” del texto, *ibid.* p. 574—.

<sup>26</sup> Rubén Figaredo, *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 6 de noviembre de 2007.

<sup>27</sup> Ángel Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU, 2001 (con sucesivas reediciones en 2003 y 2011, esta última aumentada).

<sup>28</sup> Así, en la bibliografía firmada por Medina conviven estudios como “Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo* (José López-Calo y Carlos Villanueva, eds.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, pp. 73-93, e “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 17, 2009, pp. 7-22. Y

Este repaso de las principales referencias surgidas en el campo musicológico patrio que pueden ayudar a ubicar el trabajo que aquí se inicia debe concluir con un tono optimista, en tanto que manifestaciones claramente adscritas al arte sonoro ya son, al menos, consideradas en textos de reciente aparición —y gran difusión y trascendencia— como el séptimo volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, coordinado por Alberto González Lapuente —quien además firma el capítulo donde se da (tímida, pero pionera) cuenta de fenómenos y aproximaciones más próximas a las que protagonizan esta investigación—<sup>29</sup>.

La alusión a esas “otras músicas” infiltradas en el citado tomo permite saltar ahora a ese otro campo que, lejos de integrarse con normalidad en el panorama musicológico (y mucho menos en sus departamentos universitarios), más bien ha venido construyendo, en las dos últimas décadas —y no sólo en España, sino también en términos globales—, su propia autonomía, en un proceso durante el cual su objeto de análisis —inicialmente el llamado “arte sonoro”— se ha ampliado y enriquecido, desbordando los límites de la estética, hasta llegar a comprender todo lo que hoy engloban los denominados *Sound Studies* o *Aural Studies*.

Recientes —pero ya canónicas— publicaciones de la importancia de *The Oxford Handbook of Sound Studies*<sup>30</sup>, o *The Sound Studies Reader*<sup>31</sup> (que siguen la estela de compilaciones como *The Auditory Culture Reader*<sup>32</sup>, *Hearing Cultures*<sup>33</sup>, o de *Audio*

---

también textos en los que lo remoto y lo reciente se entrelazan, como “Las venas de Galatea: de la música humana a la cámara anecoica”, en *Quintana*, nº 8, 2009, pp. 113-131.

<sup>29</sup> Alberto González Lapuente, “Hacia la heterogénea realidad presente”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. VII. *La música en España en el siglo XX* (ed. por Alberto González Lapuente), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012 (*cf.*, especialmente, pp. 300-303).

<sup>30</sup> Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (eds.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

<sup>31</sup> Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2012.

<sup>32</sup> Michael Bull y Les Black (eds.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford-Nueva York, Berg, 2003.

<sup>33</sup> Veit Erlmann (ed.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford-Nueva York, Berg, 2003.

*Cultures*<sup>34</sup>, y que —a diferencia de esta última, y como ya se ha apuntado— expanden sus horizontes más allá de lo estrictamente musical o artístico) demuestran lo que se acaba de exponer, y constituyen puntos de partida obligados —incluso cuando las referencias a ellos no se hagan explícitas— para un trabajo como éste.

Esta investigación podría englobarse dentro del perfil de estos *Sound Studies*, aunque, desde cierto punto de vista —y por tratar temas y enfoques que, de nuevo, exceden los contornos más habituales de esta disciplina en gestación—, resultará adecuado, para ubicar adecuadamente sus variados contenidos, apelar a su “categoría-madre”, aún más dilatada (y, por qué no decirlo, difusa), que puede todavía enunciarse con palabras de idénticas resonancias anglosajonas: los *Cultural Studies*<sup>35</sup>. Tal cajón de sastre disciplinario puede acoger holgadamente este trabajo, si es que continúa sirviendo para catalogar creaciones tan inspiradoras para estas páginas como *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, de Steven Connor<sup>36</sup>, o un trabajo que —en tanto que bastión intelectual de este proyecto— será debidamente presentado más adelante, en la segunda sección del apartado que examina las fuentes de esta investigación: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, de Jonathan Sterne<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Christoph Cox y Daneil Warner (eds.), *Audio Cultures. Readings in Modern Music*, Nueva York-Londres, Continuum, 2004.

<sup>35</sup> Recordamos aquí la aproximación a este concepto propuesta en un trabajo, ya aludido de pasada, pero que nos servirá como vademécum en el siguiente apartado de esta introducción: “Impregnan transversalmente el campo de las humanidades en su conjunto, sin que sea necesario consagrarles un curso y sin ser objeto de una clara definición. Por supuesto, representan la ocasión de incontables ensayos que interrogan su contenido y sus límites. Parafraseando la fórmula surrealista podría definírseles, en última instancia, como el encuentro entre una reciente máquina marxista británica y un paraguas teórico francés en el ámbito de la sociedad del ocio estadounidense (menos aséptica que un quirófano)” (François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 143).

<sup>36</sup> Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000.

<sup>37</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003. Acaso también merezca ser incluida aquí una obra de José Luis Pardo, fundamental en la segunda parte de esta investigación —y a la que se hará amplia referencia en páginas posteriores de esta introducción—, *La intimidación*, Valencia, Pre-Textos, 1996. Y, en este esfuerzo por ennoblecer la maltrecha causa de los *Cultural Studies*, no puede faltar aquí la referencia a un texto cuya

Ciertamente, la propia expansión —durante la última década— del concepto y contenido de los *Sound Studies* podría permitir englobar estas últimas referencias dentro de esa categoría —a la que también se adecuaría, por tanto, este mismo trabajo—. Lo importante, en cualquier caso, es notar la presencia de un fértil campo de estudio, aún en proceso de consolidación (y hasta de estabilización), dentro de cuyos contornos esta investigación puede, tentativamente, inscribirse.

Al reajustar la óptica empleada en este análisis del estado de la cuestión para, una vez más, contemplar la realidad española —pero ahora no en campos cercanos a la musicología, sino a los *Sound Studies*—, también es posible verificar el desarrollo de esta disciplina en los últimos años. En este caso, el principal impulso para este avance —en el contexto académico— ha provenido de las facultades de Bellas Artes, y más singularmente de dos de ellas: la Universidad de Castilla-La Mancha y la Politécnica de Valencia.

Desde el Departamento de Escultura de esta última, el profesor Bartolomé Ferrando ha conducido investigaciones ya imprescindibles en el ámbito del arte intermedia (destacando siempre la presencia de lo sonoro dentro del mismo)<sup>38</sup>. También sus reflexiones acerca del cuerpo como medio y soporte artístico cobran la mayor relevancia en el contexto del presente trabajo, pero, sobre todo, debe destacarse aquí el trabajo realizado por Ferrando alrededor de la voz: en su doble faceta de investigador académico y creador artístico, los trabajos de este autor han generado ya un corpus irrenunciable para una investigación como ésta, en la que se desperdigan múltiples referencias a su obra poética<sup>39</sup>, al tiempo que se acogen numerosas ideas recogidas en

---

gestación corrió paralela a la de este trabajo: Sandra Santana, *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*, Barcelona, Acantilado, 2011.

<sup>38</sup> Véanse, a modo de ejemplos, Bartolomé Ferrando, *La mirada móvil: a favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000; o *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

<sup>39</sup> Una amplísima obra que, en sus manifestaciones escritas, Bartolomé Ferrando ha recogido en volúmenes como *Latidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006; *Trazos*, Valencia, Riialla Editores, 2000; o *Fronteras de la voz*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, entre muchos otros.

textos como *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*<sup>40</sup>, donde la figura de John Cage —tan destacada en las páginas siguientes— ocupa un lugar sobresaliente.

En la misma universidad y el mismo departamento, el catedrático Miguel Molina ha realizado brillantes estudios que han servido para poner en valor la creación vanguardista desarrollada en España durante las primeras décadas del pasado siglo, aportando escuchas y miradas siempre creativas y fértiles sobre autores y trabajos desgraciadamente muy poco conocidos<sup>41</sup>. La aguda atención de Molina también se ha dirigido ocasionalmente hacia autores foráneos —futuristas italianos y soviéticos, por ejemplo<sup>42</sup>—, rompiendo la inercia que se ha venido observando en páginas anteriores, y que también otros colegas de Molina —como Mikel Arce, desde la Universidad del País Vasco, o José Antonio Sarmiento, a quien se dedicarán las próximas líneas— han ayudado a corregir.

En la sede conquense de la primera universidad antes citada, la figura del profesor Sarmiento merece ser destacada como precursora en el ámbito de unos estudios sobre arte sonoro que, progresivamente, van adoptando la semblanza de unos *Cultural Studies* de más amplios intereses. Una de sus obras más recientes, *La música del vinilo*<sup>43</sup>, ejemplifica perfectamente ese desarrollo conceptual, que ha ido trascendiendo progresivamente aquellas barreras disciplinarias (las que separan la música de la pintura, la escultura, la arquitectura, la instalación, la *performance*, la literatura...) sólo excepcional y tímidamente cuestionadas por los estudios musicológicos. De hecho, la obra citada —que, más allá de otras publicaciones vinculadas a proyectos expositivos,

---

<sup>40</sup> Bartolomé Ferrando, *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Madrid, Árdora, 2012.

<sup>41</sup> Véase, por ejemplo, la obra del Laboratorio de Creaciones Intermedia, *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004 (se trata de una publicación coordinada por Molina).

<sup>42</sup> Véase Miguel Molina, *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, Londres, ReR Megacorp, 2008.

<sup>43</sup> José Antonio Sarmiento, *La música del vinilo*, Cuenca, Taller de ediciones del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

corona una evolución constante, jalonada por investigaciones del máximo interés<sup>44</sup>— es, dentro de la producción de Sarmiento, la que quizá más pueda aproximarse al paradigma ya descrito de los *Sound Studies*, en tanto que al tomar como eje de la investigación un artefacto eminentemente tecnológico (para, eso sí, abordar los más heteróclitos usos artísticos del mismo), incluye entre sus reflexiones algunas que rebasan lo estético —incluso en las más inopinadas modalidades de este concepto— para penetrar en fascinantes alusiones a la historia de la ciencia y la tecnología<sup>45</sup>.

Junto a esa productiva apertura disciplinar, es igualmente destacable en estos últimos proyectos mencionados —siquiera por lo contrastante con otras perspectivas previamente descritas— que sus fuentes y objetos de estudio atraviesen las fronteras de nuestro país, y aporten nuevas lecturas no sólo de autores y obras directamente vinculados a su propia tradición cultural, sino también de creadores de otras regiones del mundo. Un talante desafortunadamente infrecuente —aún— en el contexto de la musicología hispana, quizás debido a las múltiples (y muy profundas) lagunas que, en este campo de estudio (y, más particularmente, en lo relativo a la música española de todas las épocas), existían —y son todavía frecuentes— tras el desencuentro secular entre esta disciplina y la universidad (alejadas entre sí hasta prácticamente la última década del pasado siglo)<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Véanse, a modo de ejemplo, *Música y acción* (catálogo de la exposición), Granada, Centro José Guerrero, 2012; *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* (catálogo de la exposición), Madrid, Instituto Cervantes-SECC-AECID, 2009; *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

<sup>45</sup> “Para [Charles] Cros, el poeta, el fonógrafo surge como una necesidad de dominar el tiempo; en cambio para Edison, el inventor y hombre de negocios, el fonógrafo es un objeto más entre las innovaciones científicas propias de la revolución industrial de fin de siglo. Él mismo, en un artículo publicado en la *North American Review*[,] reconoce la utilidad social de este aparato y enumera sus diferentes usos. El fonógrafo como instrumento musical aparece citado en cuarto lugar” (José Antonio Sarmiento, *La música del vinilo*, *op. cit.* p. 10; en este mismo sentido, véanse también las pp. 39-56).

<sup>46</sup> Ahora bien, detectado este grave problema, no parece sensato aguardar a que esos vacíos se colmen totalmente —como si algo así fuera posible— para después emprender el camino de la internacionalización de la musicología española. Más bien cabe pensar que alcanzar una cierta relevancia en el concierto —valga la expresión— musicológico internacional (es decir, participar activamente de las discusiones vivas que preocupan a los colegas de diferentes países) constituye una condición

Todo lo hasta aquí referido, en este intento de esbozar un estado de la cuestión tratada en el presente estudio (y de bosquejar, paralelamente, una somera descripción de la situación general que enmarca ese estado —señalando también algunas posibles causas por las que se ha llegado a esa situación—), se aplica principalmente al contexto académico. Aunque se han citado algunas publicaciones relacionadas con proyectos expositivos y varias monografías auspiciadas por editoriales comerciales, la genealogía de todos estos textos remite, más pronto que tarde, al entorno universitario.

Tiene sentido que, en un trabajo como éste, la mayor parte de las referencias observadas al trazar el *status quaestionis* no oculten su adscripción académica. Pero, precisamente por ser la materia —la cuestión— de este estudio algo que no se adhiere ni estricta, ni única, ni siquiera principalmente a la temática típicamente musicológica, y por abrazarse aquí una metodología que —en el propio transcurso de la investigación— se problematiza a sí misma (sometiendo a crítica, por ejemplo, las fronteras, posibilidades y fallas de la propia perspectiva estética e historiográfica que intenta sostener esta construcción discursiva), el recurso a cierto tipo de ensayística, ajena a esos estándares más académicos, se ha hecho obligado.

En el epígrafe relativo a las fuentes se detallará, como es preceptivo, en qué se ha concretado esa búsqueda de ensayos no necesariamente derivados de (ni vinculados con) el mundo universitario. Antes incluso de llegar a ello, la segunda parte de este mismo apartado intentará aportar una perspectiva filosófica sobre el estado de la cuestión analizada en esta obra (y allí tendrá cabida el análisis de algunos ensayos del tipo aludido). Pero, a modo de transición o puente entre las dos aproximaciones al estado de la cuestión que articulan este epígrafe, se hace pertinente señalar —en tono crítico— cómo, en el contexto cultural español que obviamente enmarca este trabajo, esa ensayística de carácter más general a la que se hacía referencia en el párrafo anterior parece —en demasiadas ocasiones— patrimonio exclusivo bien de los estudiosos literarios, bien de los filósofos.

---

indispensable para que las investigaciones surgidas en nuestro entorno —también las dedicadas a la música española— alcancen fuera de nuestras fronteras la repercusión que merecen.

Cierto es que ambas ocupaciones vienen implicando —siempre en nuestra tradición intelectual, y ya desde hace varios siglos— que sus más egregios representantes “escriban bien” (lo que viene a significar, aproximadamente: con cierta voluntad de estilo), y ello ciertamente parece un requisito fundamental para que sus textos logren el alcance general antes mencionado<sup>47</sup>. Pero resulta igualmente evidente que esa voluntad (y, sobre todo, capacidad) de generar un estilo propio no es —o no es ya— monopolio de literatos y filósofos —sin ir más lejos, entre los autores convocados en páginas anteriores figuran algunos prosistas muy notables<sup>48</sup>—. Y, sin embargo, en el contexto sociocultural representado (y, a la vez, configurado) por dispositivos mediáticos como tertulias, suplementos de periódicos, revistas no científicas, etc., la presencia protagónica de autores relacionados con otras artes distintas de las literarias (bien como creadores, bien como estudiosos de aquellas) es aún infrecuente —más todavía, podría argumentarse, en el caso de la música—. Por expresarlo con otros términos, la caracterización sociocultural de la —siempre algo vaporosa, por otra parte— categoría de “intelectual” sigue, en nuestro entorno, estrechamente relacionada con lo literario (y, en su caso, con la aproximación filosófica a esta práctica), y demasiado alejada de las demás disciplinas artísticas<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Aunque esto, *a priori*, no debería ser forzosamente así; en el caso de los filósofos, desde luego, es fácil encontrar —acudiendo a otras tradiciones culturales— grandes pensadores germanos o ingleses (e incluso algún francés) que bajo ningún concepto pueden ser considerados “grandes” (ni siquiera “buenos”) escritores. Es ya un tópico recordar que, en nuestro idioma, cuesta mucho establecer esa distinción, pues desde Gracián —por no apuntar más atrás— hasta Ferlosio, pasando por Feijoo, Jovellanos, Unamuno, Ortega, Zambrano y tantos otros, altura literaria y filosófica se han presentado muy a la par.

<sup>48</sup> Al final del prólogo que Emilio Casares dedica a una obra antes citada pueden leerse unas frases muy expresivas respecto a esta cuestión: “Existe un último aspecto del libro especialmente reseñable: el cuidado literario con el que está escrito, algo muy raro en el campo de la musicología. Desde luego auguramos al Dr. Medina éxito si algún día intenta probar armas en algún género literario” (Ángel Medina, *Los atributos del capón*, *op. cit.* p. 8). Resulta curioso —pero revelador— que se celebre ese “cuidado literario” como algo excepcional y se niegue, tan espontánea y naturalmente, la posibilidad de que la obra prologada pueda, ella misma, pertenecer ya a “algún género literario”.

<sup>49</sup> Sobre lo que atañe más específicamente a la música, el compositor, pedagogo y divulgador Fernando Palacios escribía, hace casi veinte años, lo siguiente: “Hay que reconocer que los intelectuales tampoco colaboran demasiado a mejorar el nivel. Podría contar con los dedos de mis manos los escritores conocidos que dejan gotear en libros y artículos detalles que les delatan como aficionados a la música: Molina Foix, Muñoz Molina, Trías, la familia Marías y pocos más” (“La música como afición”, en

Las posibles causas de este fenómeno son, desde luego, muy variadas, y su complejo análisis supera las pretensiones y posibilidades de esta descripción tentativa del estado de la cuestión abordada en este trabajo. Pero la constatación de que —por unas razones u otras— la literatura musicológica generada en nuestro idioma no ha alcanzado la resonancia<sup>50</sup> de la que sí goza esta actividad en otros contextos culturales<sup>51</sup> sí debería constituir un motivo de reflexión —cuando no de preocupación—,

---

*Quodlibet*, nº 5, junio 1996, pp. 26-41, p. 38). Tal afirmación establece, de hecho, una suerte de sinonimia tácita entre la categoría de “intelectual” y la de “escritor (literario-filosófico)”.

<sup>50</sup> Se podrá aducir que dos libros aparecidos en España durante la última década refutan, con su éxito crítico e incluso comercial, esta afirmación: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, y *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010. Pero en realidad verifican la tesis aquí sostenida, en tanto que su autor, Eugenio Trías (a quien Fernando Palacios aludía en una cita anterior), se adecúa perfectamente al modelo de “intelectual-filósofo” que se ha venido describiendo.

<sup>51</sup> Acaso entre los ejemplos recientes más claros, siquiera por su difusión masiva, figuren los textos de Alex Ross *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (traducción de Luis Gago), Barcelona, Seix Barral, 2009, y *Escucha esto* (traducción, nuevamente, de Luis Gago), Barcelona, Seix Barral, 2012. Pero cuando se trata de distinguir aportaciones teóricas de mayor profundidad y nivel, basta pensar en los nutridos volúmenes que recopilan los textos de Pierre Boulez (*Points de repère, tome I: Imaginer*, París, Christian Bourgois-Seuil, 1995; *Points de repère, tome II: Regards sur autrui*, París, Christian Bourgois, 2005; *Points de repère, tome III: Leçons de musique. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, París, Christian Bourgois, 2005), los de Luigi Nono (*Écrits*, París, Christian Bourgois, 1993) —todos estos libros, por cierto, y abundando en un argumento anterior sobre la evolución reciente de la musicografía gala, pertenecen a una colección de la editorial Christian Bourgois, denominada “Musique / passé / présent”, cuyas últimas referencias datan del año 2005—, o esa catedral intelectual que representan los de Karlheinz Stockhausen (*TEXTE zur MUSIK*, vols. I-XVII, Colonia-Kürten, DuMont-Stockhausen Verlag, 1963-2014). Si frente a estas publicaciones lo que se puede blandir desde España son textos —de músicos de la misma generación que los anteriores— tan comparativamente banales, desinformados, poco originales y exentos de rigor como el de Cristóbal Halffter y Luis Ignacio Parada, *El placer de la música* (Madrid, Síntesis, 2004) —véanse, a modo de ejemplo, las pp. 39-42, 61-67, 71, 91 ó 98-106—, o el de Tomás Marco, *Pensamiento musical y siglo XX* (Madrid, Fundación Autor, 2002) —donde, además de despachar en media página todo lo relativo al arte sonoro, ni se mencionan nombres tan importantes como los de Mathias Spahlinger, Stefan Wolpe o Bernd Alois Zimmermann—, quizá no haga falta añadir más razones para explicar la falta de resonancia de los músicos actuales en las corrientes intelectuales hispanas, o los inmensos problemas para que estos autores se incorporen en determinados ambientes culturales internacionales.

principalmente (aunque quizá no sólo) para los miembros de la comunidad musical española.

Una muy humilde tesis doctoral como ésta no aspira, desde luego, a transformar siquiera mínimamente esa situación, aunque sí ha parecido oportuno describir este complejo escenario —que, en cierto modo, reverbera con las ideas expuestas por Marta Cureses y Xosé Aviñoa en el primer artículo citado en este epígrafe— al intentar abocetar el estado de la cuestión propia de este trabajo. Ello, entre otras razones, porque sólo de esta manera puede expresarse la inusual dificultad que entraña dotar de contenidos precisos a estos párrafos cuando se ha apostado por tratar, desde la musicología (y, auxiliariamente, desde la filosofía), una cuestión con tantos y tan variados flancos como la voz límite. Se explica así que este ejercicio —con el detalle, por ejemplo, de toda esa literatura ensayística de carácter más general, y a veces extra-académico, que se ha consultado para elaborar este trabajo— deba prorrogarse en el apartado siguiente y, aún más allá, en el dedicado a las fuentes y a la metodología de esta obra<sup>52</sup>. Pues, “como señaló el sociólogo Randall Collins, para que una corriente intelectual pueda ‘mantenerse viva’ debe teorizar la frontera”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Tal vez el espacio intersticial abierto por esta nota al pie sea el más indicado para mencionar un volumen muy relevante para la demarcación del estado de la cuestión tratada en este trabajo: Judy Lochhead y Joseph Auner (eds.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002. En la introducción al volumen, Lochhead señala que “(d)esde mediados de los años ochenta otro grupo de autores ha desarrollado una musicología ‘postmoderna’, definiendo nuevos paradigmas para la comprensión de la música en general. La ‘Nueva Musicología’ resultante ha generado, de hecho, un debate muy vivo cuyos efectos se han hecho sentir más allá de la propia disciplina [...]. Motivada, de una parte, por las nociones foucaultianas de poder cultural y, de otra parte, por la hermenéutica de Gadamer, la Nueva Musicología se enfoca generalmente hacia la música histórica de la tradición concertística (música compuesta antes de 1945) o hacia músicas alejadas de esa tradición concertística (músicas populares o jazz). [...] La influencia de las ideas procedentes de las diversas corrientes de pensamiento postmoderno ha propiciado un achatamiento [*flattening*] de las jerarquías tradicionales, lo que efectivamente ha servido para ensanchar el canon. Irónicamente, sin embargo, el hecho de que la Nueva Musicología proyecte su atención en la música histórica ha producido un efecto conservador —tal vez incluso neoconservador—, al reinscribir el canon. [...] No ha surgido un interés académico en las prácticas recientes dentro de la tradición concertística como respuesta a las metodologías postmodernas en la Nueva Musicología o al pensamiento postmoderno en los estudios de humanidades en general. Esta renuencia a estudiar y escribir acerca de prácticas recientes no se da en las

## B.2.- Perspectiva filosófica

Como se acaba de mencionar, en el presente estudio la filosofía representa un saber auxiliar, secundario o de apoyo respecto al musicológico, destacado —eso sí— entre otros varios (psicología, sociología, análisis literario y filmico...) de los que se dará cuenta en los párrafos dedicados a las fuentes de este trabajo. El propósito de un epígrafe como éste se reduce, por una parte, a testimoniar el examen de otras fuentes y líneas de investigación —ahora de carácter filosófico, en un sentido amplio de este término— que, por razones que se intentará argüir, no han llegado a confluir con las que sí se atienden en estas páginas y, por otra parte, a ubicar y presentar —sucintamente— aquellos discursos que sí se han estimado valiosos para la articulación de las tesis aquí defendidas.

Si en el inicio del apartado anterior se manifestaba cómo el concepto de voz, e incluso el más específico de voz límite, exceden los contornos y posibilidades de cualquier acercamiento musicológico, al acometer una primera aproximación a esas nociones desde la filosofía todas las evidencias indican que las posibilidades encaminadas hacia el análisis de tales conceptos estallan en una abrumadora multiplicidad.

---

artes hermanas [*sister arts*], donde escribir acerca de trabajos recientes es parte de una sólida tradición. [...] Se podría entender la reticencia de los estudiosos profesionales de música a escribir acerca de la música reciente de la tradición concertística como una defensa —*de facto*— no sólo de esa música en particular, sino también de ciertas tradiciones de pensamiento musical. Los más establecidos caminos de pensamiento sobre la música histórica —especialmente la música del canon— pueden ofrecer recompensas intelectuales más satisfactorias para los académicos, y acercarles así metas personales y profesionales” (*ibid.* pp. 2 y 3). Si se tiene en cuenta que aquello que este estudio reivindica como música —o, en cualquier caso, como objeto de estudio propio de la musicología— ni siquiera pertenece, en la mayor parte de los casos analizados, a la “tradicón concertística” aludida en esta cita, se podrá sentir el calado de ciertas dificultades que esta introducción intenta reflejar.

<sup>53</sup> Randall Collins, *The Sociology of Philosophies*, Cambridge —Mass.—, Harvard University Press, 1998, pp. 783 y 784, citado en François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 89.

De lo poco novedoso de este tema en el contexto filosófico da cuenta —sin salir de las páginas de esta investigación— una referencia mostrenca al *Poema* de Parménides —en el tramo final del trabajo, y al socaire de una cita de Carmen Pardo que concluye recordando los “ecos que recogen los oídos”—. Esas palabras parecerían responder, muy morosamente, a una pregunta lanzada por Eric A. Havelock y recogida en las primeras páginas de la segunda sección: “¿por qué hablaban de un modo tan peculiar los primeros filósofos cuyo nombre nos ha llegado, es decir[,] Jenófanes, Heráclito y Parménides?”.

Pero será Platón —y, sobre todo, algunos de sus exégetas (si es que algún practicante de la filosofía puede no serlo)— el primero de los autores cuyo pensamiento sobre la voz (y los aledaños conceptuales de ésta) se estudie aquí con algo de atención. Acaba de mencionarse a Havelock, cuyo *Prefacio a Platón*<sup>54</sup> se demostrará una guía particularmente útil en esta labor, acaso por la genealogía —tan bastarda como la del presente trabajo— de esa excepcional obra, que fusiona ejemplarmente el conocimiento filosófico con el filológico.

La distinción que articula temáticamente la obra de Havelock, confrontando los conceptos de oralidad y escritura, devendrá crucial en esta investigación (aunque al perfilar la noción de voz límite se intente, finalmente, disolver esa dicotomía, y proponer una comprensión más amplia de la escritura, que subsuma las dos categorías contrapuestas por Havelock —y a la que se opondrá, en otro plano, la genuina oralidad de la voz límite—). Igualmente imprescindibles resultarán las lecturas sobre el platonismo planteadas por José Luis Pardo, principalmente en *Esto no es música*<sup>55</sup>. Dado que en la sección de fuentes y metodología se desarrollarán extensamente estas referencias, aquí solamente queda justificar —como se intentará a continuación— por qué éstas y no otras interpretaciones de algunos textos platónicos (los aquí tratados serán, principalmente el libro décimo de la *República* y el *Fedro*) han inspirado estas páginas.

---

<sup>54</sup> Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón* (traducción de Ramón Buenaventura), Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

<sup>55</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007.

En particular, interesa ahora aludir a un autor —que ya compareció, muy de pasada, en el apartado precedente— a cuyo proyecto filosófico podría parecer que remite el propio título de esta investigación —si bien, como se verá y explicará, éste no es el caso—. Eugenio Trías y su *filosofía del límite* divergen notablemente de las perspectivas aquí sostenidas en torno a la voz, y por ello su labor sólo se ha tenido en cuenta muy puntualmente en esta obra (concretamente, en el contexto del análisis de *Gesang der Jünglinge* —*El canto de los adolescentes*—, de Karlheinz Stockhausen, hacia el final de la primera sección).

Sobre Platón escribe Trías lo siguiente, en el prólogo de *El canto de las sirenas*, obra que se inaugura con una cita extraída, precisamente, del décimo libro de la *República*:

El filósofo ateniense siempre ha sido el ángel custodio y guía, a la manera del Virgilio dantesco, de mi propuesta de una *filosofía del límite*. Si hay alguien en el mundo de las ideas y de las creencias con el que me hallo en sintonía filosófica, religiosa y estética es con Platón. No podía dejar de tenerlo presente en esta cita que auspicio aquí entre filosofía y música<sup>56</sup>.

El aroma teologal<sup>57</sup> de estas declaraciones anticipa una concepción de la música enteramente diferente a la profesada desde este trabajo, en tanto que la idea de voz

---

<sup>56</sup> Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, op. cit. p. 18. La cita referida al final de texto es ésta: “Desde los extremos vieron tendido el huso de la Necesidad, merced al cual giran todas las esferas [...]. El huso daba vueltas con movimiento uniforme, y en este todo que así giraba los siete círculos más interiores daban vueltas a su vez, lentamente y en sentido contrario al conjunto [...]. El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre en el mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con ínfulas en la cabeza; Láquesis, Cloto y Atropo. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, Átropo [*sic*], las futuras (‘Relato de Er’, final del Libro X de la *República* de Platón (616a-617d), traducción de Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón)”.

<sup>57</sup> Esto se explicará unas cuantas páginas después, en el mismo libro: “En esa idea platónica de inspiración puede decirse que desde el Límite es posible propiciar un concepto en clave ontológica (ser

límite —como ya se ha advertido— parte de su total desvinculación de cualquier dimensión simbólica:

Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reducible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. [...] Ese *lógos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. [...] En los ensayos siguientes, en muchos de ellos, se intentará ese rescate de la noción de *lógos simbólico* como el orden del sentido que es propio y específico de la música<sup>58</sup>.

Tres primeras observaciones se erizan tras la lectura de estas líneas, tan ajenas a los presupuestos manejados en esta investigación. En primer lugar, desde la primera de estas páginas se ha hecho notar que la relación entre la idea de voz límite aquí propuesta y lo musical no es, ni mucho menos, evidente (entre otras razones, porque ello implicaría asumir una definición fija y estable de música, como hace aquí Trías al invocar una esencia de lo musical, ligada a lo simbólico). Por otro lado, el esquema propuesto por el filósofo barcelonés vincula —de nuevo en un plano esencialista— lo musical con la noción de sentido, mientras que el concepto de voz límite viene a quebrar (o, al menos, problematizar) esa conexión (precisamente, toda la primera sección del trabajo indaga sobre la relación entre la voz límite y la posibilidad —imposibilidad, más bien— del sentido). Finalmente, categorías tales como la emoción (centrales en el pensamiento de Trías, como ya se puede apreciar desde esta breve cita) quedan enteramente fuera de un análisis como el que aquí se propone.

Dicho todo lo anterior, al leer otros párrafos del mismo prólogo podrían establecerse fáciles paralelismos con algunas de las subcategorías que articulan el examen de la voz límite, como la voz nonata o la voz no-muerta:

---

del límite) con proyección antropológica (condición fronteriza). Incluso puede ensayarse, de manera tentativa, una aproximación a una idea onto-teológica renovada (Dios del límite)”, *ibid.* p. 856.

<sup>58</sup> *Ibid.* pp. 19 y 20.

En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. En relación a nuestra estancia en este mundo, en el *cerco del aparecer*, el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*). Es particularmente congenial con estas situaciones *limítrofes* del origen y del fin, o del nacimiento al ser y la existencia, de la extinción (con la muerte y la sepultura)<sup>59</sup>.

Pero, de nuevo, las concepciones que subyacen bajo estas palabras son muy distintas de las que presiden este trabajo, que intenta huir —como la propia idea de voz límite— de semejante intensidad metafísica, aplicando su análisis a propuestas estéticas de autores como Burroughs, Artaud, Marinetti o Cage (y que, de hecho, somete a crítica la aparición de perspectivas más próximas a la de Trías en los momentos más románticos de un autor como Alan Moore). Donde Trías ve “instantes-eternidad (...) pletóricos de sentido”, la voz límite perfilada en esta investigación sólo atestigua vacíos y ausencias. Frente al fervor metafísico del pensador catalán, los autores aquí estudiados profesan actitudes como la de Burroughs cuando recordaba el momento (también liminar, pero sólo en un burdo sentido alimenticio) que sirvió para dar título a una de sus novelas más conocidas: “Hasta mi reciente recuperación no comprendí lo que significaba exactamente lo que dicen sus palabras: ALMUERZO DESNUDO: un instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores”<sup>60</sup>. Para acreditar que el pensamiento estético de Trías ocupa un registro bien separado del que aquí se investigará acaso baste prolongar su cita anterior: “Tiene también la música, dada su naturaleza simbólica, en la *berceuse* y en el *réquiem* dos formas especialmente adecuadas”<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>60</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo* (traducción de Martín Lendínez), Barcelona, Anagrama, 1989, p. 7.

<sup>61</sup> Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, *op. cit.* p. 21. En el volumen que siguió al que se acaba de citar el tono apologético del autor alcanza cumbres aún más elevadas: “La filosofía sirve para arrebatar el sentido a la objeción escéptica, a la incredulidad atea, a la indiferencia agnóstica, o a la duda no despejada” (Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, *op. cit.* p. 427). Un discípulo de Trías, en una monografía dedicada precisamente a la relación de su maestro con la música, se expresa también muy claramente a este respecto: “Comoquiera que sea, la vocación metafísico-religiosa de *La imaginación*

Así pues, aunque algunos de los interrogantes lanzados en la obra filosófica de Trías resuenen en las páginas de este trabajo<sup>62</sup>, los caminos aquí surcados apuntarán en muy diferentes direcciones a las escogidas por este pensador, especialmente cuando aboga por el protagonismo de una noción de símbolo que siempre parece remitir a la nostalgia de una identidad, de la perfecta coincidencia de algo consigo mismo.

Si las lecturas de Platón propuestas por Trías difieren de las aquí asumidas, algo similar ocurre respecto de Friedrich Nietzsche, pensador de referencia para el autor barcelonés —al menos en sus primeras etapas<sup>63</sup>—, como también lo es, en cierto y discreto modo, para este trabajo. Otro tipo de interpretaciones de la obra nietzscheana (a las que, por cierto, Trías no prestó demasiada atención) serán las escogidas para iluminar —o, en su caso, añadir sus particulares tinieblas sobre— el objeto de estudio constituido por la voz límite; vale referirse por ahora a esas lecturas con la ambigua denominación de “*French Theory*”. Pero, frente al error que supondría asociar ese conjunto de interpretaciones (o, mejor, esa recepción) de la obra de Nietzsche que sí permea este trabajo con un homogéneo grupo filosófico consolidado como tal, el sociólogo de la filosofía François Cusset lanza la siguiente advertencia:

Y es que esta decena de autores más o menos contemporáneos, considerados por sus émulos estadounidenses y por sus opositores franceses como una escuela de pensamiento, un movimiento unificado, sólo puede asociarse estableciendo semejanzas discutibles. Algunos estribillos de la época permiten agruparlos en una comunidad exclusivamente negativa: la triple crítica del sujeto, la representación y la continuidad histórica —una triple relectura de Freud,

---

*sonora prima sobre la fidelidad propia de la reconstrucción historiográfica [...]”* (Alberto Sucasas, *La música pensada. Sobre Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 78).

<sup>62</sup> “¿Es posible pensar la posibilidad de un salto más allá de toda ley, de toda gramática, de toda expresión y comunicación lingüística? Ese más allá, ¿puede siquiera ser barruntado, intuido, imaginado e ideado? ¿Puede descubrirse y colonizarse? ¿Hay caminos, métodos o accesos que hagan posible llegarse hasta lo inaccesible, o decirse lo indecible, o expresarse y comunicarse lo que jamás puede ser dicho?” (Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994, p. 12).

<sup>63</sup> Cf. Alberto J. Ruiz de Samaniego y Miguel Ángel Ramos (eds.), *La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002, pp. 271-300.

Nietzsche y Heidegger— y la crítica de la “crítica” misma, ya que todos a su manera cuestionan esta tradición filosófica alemana<sup>64</sup>.

Cusset se refiere aquí a un desdibujado conjunto de autores, de indiscutible procedencia francesa, cuyos nombres salpicarán algunas páginas de esta investigación —en ocasiones de forma explícita y reiterada, otras veces indirecta o puntualmente (en una nota a pie de página aquí, en una breve cita allá, etc.)—: Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze... más allá de sus apariciones (relativamente fugaces o indirectas) a lo largo del trabajo, la presencia de estos pensadores se manifiesta en términos como los que explica Cusset (siempre en referencia a su recepción norteamericana) en la obra ya citada:

Ingresamos aquí en el reino de la “transdiscursividad”, tal y como pretendía definirla Michel Foucault: como Marx y Freud lo fueron para el pensamiento europeo del siglo XX, los franceses en cuestión se transforman en Estados Unidos en “instauradores de discursividad”, produciendo sin saberlo las reglas de “la formación de otros textos”<sup>65</sup>.

Para completar la tríada de los “maestros de la sospecha” (en afortunada expresión de Paul Ricoeur), a los de Marx y Freud debe añadirse el ya reiterado apellido de Nietzsche<sup>66</sup>, cuya influencia —particularmente en lo relativo a su pensamiento

---

<sup>64</sup> François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 22. “Se necesitaron pues varias operaciones para producir, a partir de los textos franceses, un nuevo discurso político. La primera de ellas, una de las más difíciles de aprehender empíricamente, es la que permite ir reuniendo poco a poco en una misma entidad homogénea —verdadero corpus naturalizado, operador de connivencia entre sus usuarios— la variedad de los autores concernidos. Sólo queda dar al *package* final el nombre de ‘*French Theory*’, conforme al apelativo sugerido en la segunda mitad de los años setenta, ‘postestructuralismo’ en términos de historia intelectual o, incluso ‘postmodernidad francesa’, según la expresión que prefieren emplear sus detractores” (*ibid.* pp. 21 y 22).

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 203.

<sup>66</sup> La vigencia del pensamiento de Marx, Nietzsche y Freud en la creación sonora contemporánea fue objeto de un sucinto análisis en Miguel Álvarez-Fernández, “Últimos capítulos de la Historia de la Estética Musical (algunas causas y efectos, aún vigentes, de la posmodernidad)”, en *Quodlibet*, n° 50, mayo-agosto 2011, pp. 85-100 (el texto se articula en tres epígrafes: “De Marx a Lachenmann”, “De Nietzsche al punk” y “De Freud a Cage”).

genealógico (muy presente en la segunda parte de este trabajo)— ha sido tan crucial para estas páginas como —según recuerda Cusset— lo fue para los autores de la “*French Theory*”:

“Nietzsche ha llegado a ocupar desde los años treinta la posición central de un Hegel francés”, de tal modo que en “las obras recientes de Foucault, Derrida, Deleuze,... *todo*, incluso las sombras, la ‘genealogía’, los espacios vacíos, pertenece a Nietzsche”<sup>67</sup>.

La conexión entre el pensamiento de Nietzsche y el trabajo de algunos de los autores aquí estudiados, como John Cage, no es en absoluto desconocida, y de hecho una publicación tan relevante para el postestructuralismo francés como *Semiotext(e)* explicitaba esta relación en el número que consagró a Nietzsche en 1978:

“Hemos decidido que Fred debe volver para asumir el papel de clarín de la contracultura”. Todo está dispuesto para que el filósofo alemán sea quien anuncie, celebre, y haga posible [*sic*] los años setenta: sus bigotes engalanan cada página, John Cage y Merce Cunningham explican cómo lo ponen en “práctica”, sus textos flotantes abren el camino a “cierto derecho a la malinterpretación”, los artículos de Foucault, Lyotard y Derrida explicitan su valor político *hoy*, y una historieta final lo confirma como el superhéroe de un mundo que hay que liberar<sup>68</sup>.

Sylvère Lotringer —profesor de francés y literatura comparada en la Universidad de Columbia, y fundador de la mencionada revista *Semiotext(e)*— va más allá aún respecto de la vinculación entre Cage y la llamada “*French Theory*”: “el primer

---

<sup>67</sup> François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 41 (las palabras entrecomilladas proceden de Richard Macksey y Eugenio Donato —eds.—, *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and The Sciences of Man*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1972, p. XII).

<sup>68</sup> François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 81 (en referencia a *Semiotext(e)*, vol. 3, n° 1, 1981, “Nietzsche’s Return”).

libro de teoría francesa publicado en Estados Unidos es un libro de John Cage”<sup>69</sup>. Este entrecruzamiento de autores galos y estadounidenses encontró, desde finales de los años sesenta del pasado siglo, un escenario político común, cuyos ecos retumban en la actualidad (y alcanzan algunas páginas de este estudio):

Existe en estos autores una misma búsqueda de instrumentos teóricos contra los impases políticos y los bloques disciplinarios de campos intelectuales muy diferentes, pero confrontados, tanto en Berkeley como en París, con la urgencia de un mundo en ciernes, de certidumbres que estallan en pedazos, de reflejos políticos de pronto obsoletos<sup>70</sup>.

El presente trabajo, hacia el final de su primera parte, intentará dar cuenta (siempre en relación con el concepto de voz límite, concretamente en la faceta de ésta como voz adolescente) de “La invención de la adolescencia contracultural” —apartado que será seguido de “El fracaso imposible: contracultura y vanguardias artísticas”, dentro ya del capítulo dedicado a la voz aburrida—. Estas explícitas alusiones al “(m)ovimiento social que rechaza los valores, modos de vida y cultura dominantes”<sup>71</sup> (que ya había sido mencionado en la cita anterior que describía a “Fred” Nietzsche como su “clarín”) cobran especial importancia en el contexto de esta descripción del estado de la cuestión aquí tratada, y algunas palabras del libro de Cusset *French Theory* —que puede continuar sirviendo aquí como guía propedéutica— manifiestan la pertinencia de enlazar la reflexión estética con la investigación sociológica en el análisis del movimiento contracultural, tal y como se intentará en los epígrafes antes mencionados:

---

<sup>69</sup> Sande Cohen y Sylvère Lotringer (dir.), *French Theory in America*, pp. 1 y 126 (citado en François Cusset, *French Theory*, op. cit. p. 81 —Cusset recuerda aquí “otra ironía, el libro de Cage, *Pour les oiseaux*, fue publicado en francés antes que en inglés”—).

<sup>70</sup> François Cusset, *French Theory*, op. cit. p. 38.

<sup>71</sup> Esta definición de “contracultura”, extraída de la 23ª edición del *Diccionario de la Real Academia Española* (en adelante, *DRAE*), cambia respecto de la anterior edición, donde podía leerse: “Movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, que rechaza los valores sociales y modos de vida establecidos”. Las coordenadas espaciotemporales (y, nótese también, la precisión sociológica de carácter generacional —“especialmente entre los jóvenes”—) desaparecen, pues, en la definición más reciente.

La teoría francesa interviene precisamente en la frontera que separa la contracultura de la universidad [...]. Esta teoría delimita una zona en la que las experimentaciones artísticas y los cursos de teoría innovadores están en consonancia. Y, sobre todo, surge en un campo cultural estadounidense donde se enfrentan entonces la elitista austeridad del “modernismo”, acusado de haber momificado la vida en los museos y las bibliotecas<sup>72</sup>, y las experiencias liberadoras de lo que aún no ha dado en llamarse “postmodernidad”, una cultura profundamente experimental sin territorio asignado ni marcos disciplinarios. Es la cultura innovadora y espontáneamente política de un John Cage o de un William Burroughs, cultura tal vez ya *post-cultural*, irreductible a las jerarquías culturales convencionales, una cultura en la que se reconocen los indeseables y los agitadores de la universidad a un lado y otro de los confines del campus, una cultura para la cual los autores franceses desempeñan entonces el papel de apéndices teóricos del “eje Duchamp-Cage-Warhol”, su vanguardia oficial<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Paradójicamente —o no—, una sentencia (que aparecerá en un par de ocasiones, bien distintas, dentro de este trabajo) procedente del contexto del Futurismo italiano (en principio más relacionado con el “modernismo” que con la “postmodernidad”) recuerda con bastante exactitud esta misma idea: “El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés” (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, Milán, Direzione del Movimento Futurista, 1912 —traducción de José Antonio Sarmiento disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>—).

<sup>73</sup> François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 80. En otro pasaje de su obra Cusset analiza estos vínculos: “Resulta conocido el enorme interés de Foucault y Deleuze por la contracultura estadounidense. Si bien es cierto que Foucault sólo la alude [*sic*] en algunas entrevistas, Deleuze menciona a Ginsberg, entonces apenas citado, para alabar la ‘psicopatología’ del poeta, y confiesa más de una vez su pasión por la música repetitiva [*sic*] de John Cage y Steve Reich. Además de la profunda amistad que les unió hasta el final, existen fuertes afinidades entre el *panopticon* de Foucault y los ‘Nova’ de Burroughs, ‘aparatos de desconfianza total y circulante’, figuras de un control frío y post-totalitario. Richard Goldstein insistía sobre esta comunidad de espíritu, tendiendo un puente entre filosofía y ciencia ficción política: el autor de *Junkie* ‘comparte’, según sus palabras, ‘el mismo [deseo] de romper con las fuerzas de control del pensamiento, con el Estado, con el pasado y con el último fetiche de la semiótica de los años setenta: el sujeto integrado” (*ibid.* p. 77). Respecto a las conexiones personales entre el autor de *Vigilar y castigar* y el de *Nova Express*, Cusset recuerda otro dato significativo: “La última fiesta que ofrece Foucault en su casa, en abril de 1984, se organiza en honor a Burroughs” (*ibid.* p. 344). Seis años antes se había frustrado un proyecto que podría haber llevado a otro nivel la relación entre la obra del narrador americano y la de los pensadores postestructuralistas: “Sin embargo, los cuatro franceses [Lyotard, Foucault, Deleuze y

Estas frases conjuran un clima contracultural que atravesará todos y cada uno de los epígrafes de esta investigación, en distintos niveles. En el plano que acontece, por así decir, en el “interior” de las obras aquí estudiadas —un plano que podría denominarse “ficcional”—, pues la voz límite, al intentar escapar de cualquier orden representacional, lo hace también de las definiciones de “cultura” preestablecidas (las propias estructuras internas de estas creaciones hospedan una suerte de batalla, rebelión o motín contra esas definiciones; estas obras luchan —por así decir— contra sí mismas—). En otro plano, relacionado con la existencia biográfica de la mayor parte de los autores estudiados en esta investigación (como Cage y Burroughs, mencionados en la cita anterior) —un plano “real”, si se quiere usar ese término en su sentido más usual—, esos autores efectivamente representaron y participaron en esa contracultura. Finalmente, cabe proponer un tercer plano o dimensión, que de algún modo sintetiza los dos anteriores, y donde no es sencillo trazar una línea que separe lo antes llamado “real” de lo “ficcional”.

El objeto de estudio escogido para el análisis de este tercer dominio estará representado por figuras —teratológicas, según la denominación aquí propuesta— anteriores históricamente al surgimiento del movimiento contracultural, como Victor de l’Aveyron o Joseph C. Merrick, posicionadas en sendos extremos cronológicos del siglo XIX. Pero precisamente esta distancia temporal respecto de los años sesenta del pasado siglo ayudará a extrapolar sobre estos seres (en los que realidad y ficción se entremezclan hasta imposibilitar cualquier distinción entre los dos ámbitos) los patrones contraculturales observados en el escrutinio de los dos planos anteriores. Ello servirá, en primer término, para precisar los rasgos que caracterizan la dimensión subjetiva de la voz límite —propósito al que se consagra la segunda sección de este estudio—. Adicionalmente, el examen de esos dos casos, absolutamente ajenos al movimiento contracultural de la segunda posguerra mundial, se empleará para demostrar que el concepto de voz límite no está necesaria ni exclusivamente asociado a ese preciso contexto histórico, político, social, cultural, etc. y, en un sentido inverso, que el fenómeno contracultural —en una comprensión de este término que abarque igualmente a figuras como Victor de l’Aveyron o Merrick y fenómenos como los surgidos en los

---

Guattari] rehúsan la invitación de Lotringer cuando éste organiza [en 1978] la *Nova Convention* donde se quiere confrontar la teoría francesa con el trabajo de Burroughs” (*ibid.* p. 78).

años sesenta del pasado siglo— atraviesa (sólo a veces camuflado bajo la idea de vanguardia artística) toda la llamada Edad Contemporánea —pudiendo actuar la noción de voz límite como un sensor que detecte tales manifestaciones contraculturales—.

Queda claro, así, que el despliegue metodológico anticipado en el párrafo anterior —al igual que la propia idea de voz límite— no puede restringir su ámbito de aplicación al dominio tradicionalmente ocupado por el estudio de la estética (aunque ésta constituya, desde luego, y con mucho, la dimensión analítica principal en este trabajo). Como la mencionada vinculación entre voz límite y contracultura pone de relieve, ambas son concepciones que anegan las parcelas de lo político, lo ético, la reflexión historiográfica, lo ontológico, lo religioso, lo metafísico... (aunque estas dos últimas categorías sean aquí concebidas como tentaciones o riesgos para el desarrollo del discurso). En esta compleja confluencia de saberes y perspectivas, el trabajo de los autores cuya pista se viene siguiendo en los últimos párrafos —y, sobre todo, la igualmente compleja tensión que esos pensadores infunden en sus textos<sup>74</sup>— servirá para orientar un camino destinado no hacia la resolución explícita de los problemas planteados, ni posiblemente a la aclaración diáfana de las preguntas concitadas, pero sí hacia la expresión de las propias dificultades (o hasta imposibilidades) discursivas que esos problemas y preguntas suscitan ante cualquier análisis racional:

Esta tensión, de la que se nutren las obras concernidas —y que éstas problematizan explícitamente—, obedece a la *imposibilidad* propia del texto teórico, que no puede oponer a la razón sino la razón, ni criticar la metafísica sino con los recursos de la metafísica, ni deconstruir la continuidad histórica sino recomponiendo sobre sus ruinas otra forma de continuidad histórica<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> No, desde luego, en solitario, como recuerda el propio François Cusset aludiendo a otro autor —nada alejado de los paradigmas contraculturales de los años sesenta del siglo XX— cuyas resonancias también se percibirán en este trabajo: “En efecto, más de diez años antes de sus traducciones al inglés, en el momento en que Foucault y Deleuze redactaban sus obras fundamentales, y sin que los conocieran (o se sirvieran de ellos), el tema de la ‘pluralización del yo’ contra las ‘políticas de la representación’ y los controles del psicoanálisis estaba ya en el centro de la obra de Norman Brown [...]” (François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 38).

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 288.

El gesto intelectual propio de estos autores ha configurado —con una contundencia que es posible pensar como insoslayable e irreversible— un estado de la cuestión en virtud del cual todas las barreras disciplinarias que las páginas anteriores han venido enumerando (y acaso algunas otras más, como las que tienden a separar los actos reflexivos o analíticos de los actos “creativos”) quedan, cuando menos, severamente erosionadas:

Los autores franceses compartían, aunque de maneras distintas, la propuesta de una articulación inédita entre práctica y discurso del arte, la asunción de su convergencia histórica, contra su vieja jerarquía dialéctica. Rompieron con dos siglos de objetivación teórica del arte, con la *estética* como ámbito separado del saber<sup>76</sup>.

Como consecuencia de lo anterior, la cuestión cuyo estado actual aquí se trata de describir no puede ser conceptualizada únicamente a través de un dispositivo estético, ni a partir de un conjunto de fuentes perfectamente delimitado y cerrado. Si, tal y como afirma Cusset, los autores de la *French Theory* lograron “infiltrar sus huellas en los lugares menos previsibles de la industria cultural dominante, desde la música electrónica hasta la ciencia ficción de Hollywood, desde el pop art hasta la novela ‘cyberpunk’”<sup>77</sup>, también este trabajo hará lo propio —adelantando aquí lo que será materia del segundo apartado dedicado a las fuentes— con textos de carácter predominantemente musicológico, filosófico, literario, psicoanalítico, histórico, filológico, biográfico, sociológico, cinematográfico, periodístico, antropológico, técnico, médico, psicológico, ecológico... en los que “la industria cultural dominante” será invocada una y otra vez, a través de títulos como *Frankenstein: A Cultural History*<sup>78</sup>, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*<sup>79</sup>, “Identifying Properties of Tunes That Get Stuck in Your Head: Toward a

---

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>78</sup> Susan Tyler Hitchcock: *Frankenstein: A Cultural History*, Nueva York, W. W. Norton, 2007.

<sup>79</sup> Robert Spadoni: *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2007.

Theory of Cognitive Itch”<sup>80</sup> o “Image Is Everything? Television and the Counterculture Message in the 1960s”<sup>81</sup>, por no citar las múltiples referencias que en este trabajo remiten específicamente al cine hollywoodiense o a tebeos (cómicos, si se prefiere) de igual vocación masiva.

Aunque, como se está intentando mostrar, esta investigación refleja numerosos rasgos heredados del trabajo de los pensadores vinculados a la “postmodernidad francesa”, aquí se han intentado evitar algunas de sus derivaciones menos fértiles (aunque acaso —al menos para ciertos críticos— más características). Desde luego, se ha sorteado una cierta jerga —jerigonza, llegarían a denominarla algunos— típica, innecesaria y deliberadamente enrevesada (pese a que la complejidad de ciertos temas y enfoques aquí planteados no permita, en ocasiones, rebajar el nivel expresivo más allá de ciertos límites)<sup>82</sup>. De manera similar, en ningún momento se intentará sustituir la explicación ordenada y racional de las ideas por un uso fetichista de ciertas “palabras-tótem” que —en una retórica más cercana de la religión que de la ciencia— los peores pasajes (y, sobre todo, los peores imitadores) de la llamada *French Theory* también han llegado a popularizar<sup>83</sup>.

Pero, si bien problemas o defectos como los que se acaban de referir han dejado ciertas cuestiones (muy centrales, como se seguirá mostrando, para este trabajo) en muy

---

<sup>80</sup> James J. Kellaris: “Identifying Properties of Tunes That Get Stuck in Your Head: Toward a Theory of Cognitive Itch”, en *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2001 Conference*, Susan E. Heckler y Stewart Shapiro (eds.), Scottsdale (AZ), American Psychological Society, 2001.

<sup>81</sup> Kenneth J. Bindas y Kenneth Heineman: “Image Is Everything? Television and the Counterculture Message in the 1960s”, en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, nº 1 (primavera de 1994).

<sup>82</sup> Cusset recoge, a este respecto, un perfecto ejemplo (que, curiosamente, desde cierta perspectiva no parecería alejado de temas como la voz excremental, que se tratan —con muy otros recursos expresivos— en esta obra): “El ano-pene funciona(n) en una continuidad metonímica devaluada [...] mientras que la noción de mojón falomórfico funciona en el campo de la sustitución metafórica” (François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 100; la cita está extraída de VV.AA., *The Sokal Hoax*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. 224 —que a su vez hace referencia al ensayo *Male Matters*, publicado por Calvin Thomas en 1995—).

<sup>83</sup> Cusset se manifiesta igualmente crítico hacia este modo de expresión: “El orden interno de semejante discurso tiene que ver más con el recitado que con el argumento lineal, con el carisma de un *nombre-del-concepto* más que con su explicitación” (François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 103).

mal estado, o —por evitar el juego de palabras con el título de esta sección— han dificultado (y todavía hoy dificultan) su recepción metodológica por parte de ciertos investigadores, es difícil negar (o incluso subestimar) el valor estrictamente científico y filosófico de las aportaciones de los pensadores postestructuralistas en lo relativo a la crítica (o descomposición, o desmantelamiento, o deconstrucción...) de ciertos conceptos (razón, identidad, ciencia, individuo...) y de su falsa evidencia.

Por ello, y por sólo poner el ejemplo de Derrida (quizás sobresaliente entre otros autores franceses coetáneos que pueblan este trabajo), sus reflexiones en torno a la escritura<sup>84</sup>, la espectralidad<sup>85</sup> o incluso la técnica<sup>86</sup> han ayudado enormemente a configurar (en ocasiones, y como ya se ha mencionado, *in absentia*, o sin referencias directas a su obra) el marco teórico de este trabajo.

Inversa pero obviamente, esta investigación no ha podido recoger la impronta de todos los autores relacionados con la denominada *French Theory*, ni siquiera de todos los trabajos que, surgidos desde este difuso marco teórico postmoderno, se han ocupado de cuestiones muy cercanas a las aquí sometidas a juicio. Es el caso, por ejemplo, de la estadounidense Donna Haraway, cuya definición del cibernético (extraída de *A Cyborg Manifesto*) como “organismo cibernético, híbrido de máquina y de organismo, criatura

---

<sup>84</sup> “Este proceder del primer Derrida, que consiste en desmontar el prejuicio ‘fonocentrista’ de una subordinación de la escritura a la palabra, implica conferir un papel inédito —liminar, mayéutico, fundamental— a esta noción de *escritura*” (*ibid.* p.121). Véase, en este sentido, Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (traducción de Patricio Peñalver), Valencia, Pre-Textos, 1993.

<sup>85</sup> “Con el nombre de fantología (*hantologie*), Derrida sienta las bases de un pensamiento de la espectralidad, que no es ni la presencia residual del espíritu ni la ausencia de la cosa, sino un modo de persistencia irreductible al dualismo sensible-inteligible [...]” (François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 136). Véase, a este respecto, Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (traducción de Cristina de Peretti y José Miguel Alarcón), Madrid, Trotta, 1998.

<sup>86</sup> “Es esta [*sic*] una cuestión que las nociones de ‘dispositivo’ de Foucault, de ‘máquina’ en Deleuze o de ‘*tekhné*’ en Derrida sitúan en el centro del corpus de la teoría francesa” (François Cusset, *French Theory, op. cit.* p. 253).

de la realidad social y de la ficción”<sup>87</sup> sólo aparece de pasada en la segunda sección de este estudio, si bien algunos de sus planteamientos podrían haber guiado en otra dirección los argumentos aquí presentados<sup>88</sup>.

También sucede algo parecido —y resulta particularmente preocupante mencionar a otra mujer en este listado de omisiones— respecto a Judith Butler: aunque este trabajo, de nuevo en su segunda parte, abre una perspectiva de género sobre la materia estudiada, el pensamiento de Butler sólo llega indirecta y poco profundamente hasta ese análisis. Hubiese sido posible detenerse —dentro del examen de la dimensión subjetiva de la voz límite— en cómo Butler, al bien decir de Cusset, “analiza las implicaciones para la norma de género (*gender norm*) de la hipótesis capital de Lacan según la cual la *identificación* precede siempre a la formación del yo: para comprender cómo se forma un sujeto *citando* normas sexuales, nada mejor que la definición lacaniana del sujeto como ‘lo que está sujeto al significante’”<sup>89</sup>.

El tríptico de ausencias femeninas culmina con un caso notoriamente singular y difícil de justificar. La presencia en esta investigación del pensamiento de Julia Kristeva

---

<sup>87</sup> Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991, pp. 149-182. También se ha incorporado —en la segunda parte de esta investigación— la definición de ciberno defendida en Donna Haraway, *Primate visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Nueva York-Londres, Routledge, 1989.

<sup>88</sup> Cusset, consumado cicerone de la *French Theory*, ofrece nuevamente un resumen de algunos de esos planteamientos: “Se trata en lo sucesivo de asumir nuestra dimensión de cibernos [*sic*], vinculada con las nuevas tecnologías y con los simulacros maquínicos, con el fin de superar no sólo dos siglos de ‘falsas separaciones’ (entre humano y animal, máquina y organismo, e incluso ‘ciencia ficción y realidad social’), sino también el mito feminista de una ‘matriz natural de la unidad’ [...]” (François Cusset, *French Theory*, *op. cit.* p. 260).

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 206. Si bien el trabajo de Butler no ha llegado explícitamente hasta las páginas de este trabajo, sí deben mencionarse las reflexiones —contenidas en la segunda parte de la obra— acerca de autoras tan relacionadas con el feminismo como Mary Wollstonecraft Godwin (es decir, Mary Shelley, creadora de la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, e hija de la filósofa y figura precursora del feminismo Mary Wollstonecraft), o algunas de sus más destacadas exégetas dentro del campo de la crítica literaria feminista, como Anne K. Mellor, Ellen Moers o Diane Long Hoeveler (así como, en muy otro registro y nivel, Susan Sontag).

es prácticamente testimonial, si bien algunas premisas y aportaciones de esta autora podrían encajar de manera especialmente adecuada en el marco teórico de este trabajo. En particular, sus esfuerzos por adaptar las perspectivas psicoanalíticas (de Freud y, sobre todo, Lacan) al discurso postestructuralista, o su reacción en contra de una comprensión esencialista de la subjetividad, en favor de una visión del sujeto como “proceso” siempre “a prueba”<sup>90</sup>. Y, más claramente aún, sus ideas acerca de lo semiótico, concepto relacionado con el infante pre-edípico descrito en los trabajos de Freud —pero también con el estadio previo al espejo en Lacan—, y presentado por Kristeva como un campo ligado a los instintos, que habita en las fisuras y la prosodia del lenguaje, más que en los significados denotativos de las palabras<sup>91</sup>.

Kristeva comparte con Lacan ciertas apreciaciones (que esta investigación sí recoge) sobre el acceso del infante al estadio del espejo, momento en el que el niño aprende a distinguir entre el yo y el otro, penetrando en el dominio de los significados culturales compartidos, es decir, de lo simbólico. Kristeva describe lo simbólico como un espacio en el que el desarrollo del lenguaje permite al niño devenir un sujeto parlante, y desarrollar así un sentido de identidad distinto respecto a su madre. En este proceso de separación —o abyección<sup>92</sup>— el niño debe separarse de su madre para entrar en el universo del lenguaje, la cultura, el significado, lo social, etc. Pero Kristeva se separa de Lacan al proponer que, incluso después de penetrar en lo simbólico, el sujeto continúa oscilando entre lo semiótico y lo simbólico (y, por ello, en lugar de alcanzar

---

<sup>90</sup> Para una introducción a estas nociones, véase Diana París, *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*, Madrid, Campo de Ideas, 2003.

<sup>91</sup> La cuestión se plantea en Julia Kristeva, *Semiótica I y II* (traducción de José Martín Arancibia), Madrid, Fundamentos, 1978, así como —más tangencialmente— en Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística* (traducción de María Antoranz), Madrid, Fundamentos, 1988. La aproximación psicoanalítica a este asunto se desarrolla, por ejemplo, en Julia Kristeva, *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe* (traducción de Graciela Klein), Barcelona, Gedisa, 1996.

<sup>92</sup> Aunque tampoco la idea de abyección propuesta por Kristeva se desarrolla explícitamente en este trabajo, debe señalarse que, más allá de sus implicaciones estrictamente psicoanalíticas, esa noción también se proyecta hacia otros ámbitos conceptuales (como el relativo a la intimidad) que son objeto de estudio en la segunda parte de esta investigación; para la autora búlgara, la abyección es la forma que adquiere el límite entre lo íntimo y lo público; o más precisamente, el destino de la intimidad en el contexto histórico de una inevitable interiorización del horror público (véase Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil, 1980, p. 165).

una identidad fija, el sujeto es siempre sujeto-en-proceso, como se expuso más arriba). Dado que las niñas continúan identificándose, hasta cierto punto, con la figura maternal, según Kristeva son particularmente propensas a mantener una relación cercana con lo semiótico<sup>93</sup>.

Estas apreciaciones se relacionan con el concepto de *chora*, noción de procedencia platónica que alude a un nutriente espacio maternal, y que en la obra de Kristeva puede referirse literalmente al útero, servir como metáfora de la relación madre-hijo, o proyectarse hacia el periodo de tiempo que precede al estadio del espejo (tres significados conectados, como se verá, con la voz límite, especialmente en su faceta de voz nonata). Para Kristeva, el cuerpo de la madre actúa como intermediario entre la *chora* y el dominio simbólico (pues la madre, por un lado, tiene acceso a la cultura, al juego de los significados... y, por otro lado, conforma un lazo totalizante con el niño). La reivindicación del registro semiótico por parte de esta pensadora no sólo constituye una afirmación de la especificidad de la relación materno-filial, sino que también propicia —y esto proyecta el máximo interés sobre esta investigación— una nueva comprensión del fenómeno de la vanguardia artística:

El lugar bien definido del padre encuentra su correspondencia en el cuerpo de la madre, entendido como la *chora* irrepresentable —una especie de no-lugar, en términos simbólicos—. [...] La intervención de lo simbólico (tanto más acentuada cuanto el estadio del espejo ha comenzado) es experimentada por el niño como una separación de la madre. La conciencia, el ego y la identidad se basan en la intervención de lo simbólico en la relación madre-hijo. Todo esto formaría la base de una teoría psicoanalítica de inspiración lacaniana. Kristeva, sin embargo, distanciándose de Lacan, ha intentado destacar la importancia de lo semiótico sin por ello restarle relevancia a lo simbólico. Ello ha aparejado una consideración profunda del ‘lugar’ de la madre como *chora*, así como del lugar

---

<sup>93</sup> Estas ideas, que recorren buena parte de la obra de la autora, se resumen en Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis* (traducción de Guadalupe Santa Cruz), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999 (véase especialmente el capítulo titulado “Nuevamente el Edipo, o el monismo fálico”, pp. 119-163). Para un desarrollo más amplio, véase Sara Beardsworth, *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, Albany, State University of New York Press, 2004, pp. 27-38.

del padre como la encarnación [*embodiment*] del simbólico Nombre-del-padre. En resumen: sin la intervención de lo simbólico como orden, identidad, conciencia, etc., no existiría el arte tal y como lo entendemos en la sociedad occidental, ya que no existiría el lenguaje como comunicación. Por otro lado, sin lo semiótico lo simbólico carecería de cualquier forma de materialidad, y como resultado tampoco existiría el arte ni el lenguaje como comunicación. De hecho, buena parte de la inspiración del trabajo de Kristeva en los años setenta deriva de una visión conforme a la cual lo semiótico habría sido seriamente abandonado/desatendido [*neglected*] en campos como el psicoanálisis, la lingüística y el arte. Para ella, este abandono/desatención parecería corresponderse con una confusión fundamental respecto a los efectos reales y potenciales de las obras denominadas vanguardistas: por ejemplo, las de Lautréamont y Mallarmé hacia el final del siglo XIX, y las de Joyce, Artaud, Kafka y los expresionistas abstractos en el siglo XX<sup>94</sup>.

Se evidencia, hacia el final de esta extensa cita, el último de los rasgos del pensamiento de Kristeva que resulta imperativo mencionar en este *status quaestionis*: su cercanía respecto de un autor (tan importante para esta investigación) como Artaud. Como ha señalado Leslie Hill, profesor emérito de francés en la Universidad de Warwick y especialista en autores como Blanchot o Derrida, “[...] Kristeva, en su aproximación a Artaud y Bataille, desarrolló una teoría de la vanguardia que exploraba las conexiones entre subjetividad, lenguaje y transgresión. Con esa labor Kristeva comenzó a asentar los fundamentos de su tesis doctoral, *La révolution du langage poétique*”<sup>95</sup>. Desde esta perspectiva, Antonin Artaud no puede ser solamente considerado un autor literario, sino que su obra —tal y como esta investigación también aspira a manifestar— propicia reflexiones de enorme profundidad y relevancia que se extienden hacia el dominio musical, filosófico, psicoanalítico, lingüístico...<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> John Lechte, *Julia Kristeva*, Londres-Nueva York, Routledge, 1990, p. 130.

<sup>95</sup> Leslie Hill, “Julia Kristeva: Theorizing the Avant-Garde?”, en *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva* (John Fletcher y Andrew Benjamin, eds.), Londres-Nueva York, Routledge, 1990, pp. 137-156, p. 139.

<sup>96</sup> A este último respecto, cabe recordar una descriptiva anécdota: “Tal y como Kristeva recuerda a menudo a lo largo de su obra, fue [Emile] Benveniste [profesor de Lingüística General en el *Collège de*

Los párrafos anteriores pueden resumirse concluyendo que buena parte de esta investigación podría haberse planteado al trasluz de las idiosincráticas perspectivas sembradas por Julia Kristeva. No ha sido así, o no al menos directamente, puesto que en el desarrollo del trabajo se ha preferido conjugar una mayor variedad de fuentes, de autores, de terminologías, de pensamientos... En cualquier caso, la inspiración constante para todas estas páginas que ha representado el trabajo de la filósofa búlgara —en mayor grado aún que el de otros autores congregados en este epígrafe— merecía todas las consideraciones precedentes, que además han servido para introducir algunos aspectos cruciales de esta investigación.

La singular obra de Kristeva ejemplifica cómo las múltiples ramificaciones de la llamada *French Theory* han alcanzado, de muy diversas maneras, este trabajo. Otra de esas derivas que debe ser mencionada en este estado de la cuestión conduce al muy fértil campo intelectual que viene siendo conocido, sobre todo en las últimas dos décadas, como epistemología histórica. De clarísima raigambre foucaultiana (particularmente evidente en el trabajo de Arnold Davidson, cuya obra *The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts* ha marcado decisivamente el curso de esta investigación<sup>97</sup>), estas teorías sobre la formación de la experiencia científica nos muestran cómo la ontología y la epistemología no están (no pueden estar) escindidas de la historia de la ciencia. La subsiguiente invitación a reflexionar acerca de las condiciones que hacen posible siquiera pensar —o imaginar— una determinada idea (sea ésta la monstruosidad, la fonografía, la subjetividad, la vanguardia, la voz...) conforma la base de muchas especulaciones aquí recogidas (que llegan a proyectarse en la delicada disquisición acerca de los límites entre lo ficticio y lo real, tan importante —sobre todo— en el segundo tramo de este trabajo). En este

---

France durante casi cuarenta años, desde 1937] quien le dijo en confidencia que sólo había dos grandes lingüistas franceses: Mallarmé y Artaud” (John Lechte, *Julia Kristeva, op. cit.* p. 65).

<sup>97</sup> “Nuestro terror ante ciertas especies de monstruos se refleja en nosotros [*reflects back to us*] como terror hacia, o de, la humanidad [*horror at, or of, humanity*], por lo que nuestro terror a los monstruos puede proporcionarnos tanto una historia de la voluntad y la subjetividad humanas como una historia de las clasificaciones científicas” (Arnold Davidson, “The Horror of Monsters”, en *The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts*, Cambridge —Mass.—, Harvard University Press, 2001, pp. 93-124, p. 93. En ese mismo texto, Davidson dedica algunos párrafos al caso concreto de Joseph Merrick —*cf.* p. 112-115—).

sentido, la importancia de dos títulos cofirmados por Lorraine Daston no puede exagerarse: *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*<sup>98</sup> (aunque, ciertamente, la obra se enfoca hacia un periodo histórico inmediatamente anterior al contemplado en estas páginas), y *Objectivity*<sup>99</sup> (un texto cuya capacidad para desestabilizar la noción de “verdad científica” sigue resultando más inquietante que todos los monstruos descritos en las publicaciones anteriormente referidas).

Con alegría, y a diferencia de lo que acontece respecto a otras orientaciones metodológicas antes referidas, se puede constatar una valiosa y productiva recepción de la epistemología histórica en el contexto académico español, gracias principalmente a autores como Javier Moscoso<sup>100</sup> o uno de sus más brillantes discípulos, Alberto Fragio, a cuya sutil y generosa actitud intelectual este trabajo tanto debe<sup>101</sup>.

No son éstos, ni mucho menos, los únicos filósofos españoles que han impulsado el discurrir de estas páginas. Aunque un próximo apartado de esta introducción contendrá más detalles sobre dos pensadores hispanos que —por su radical influencia tanto en el planteamiento como en el desarrollo de este trabajo— merecen ser destacados entre los demás, cabe aquí apuntar su vinculación con el estado de la cuestión previamente descrito —un ejercicio que, nuevamente, ayudará también a presentar algunos enfoques y matices característicos de esta obra—. Rafael Sánchez

---

<sup>98</sup> Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, Nueva York, Zone Books, 2001 (véase, especialmente, el capítulo quinto, “Monsters: A Case Study”, pp. 173-214, que concluye con las siguientes palabras: “El cambio de normas de la naturaleza a normas de la costumbre no debilitó la carga emocional de los monstruos. Más bien al contrario, tanto las normas de la naturaleza como las de la costumbre se hicieron más rígidas hacia el comienzo del siglo XVIII. Lo que en su día habían sido hábitos de la naturaleza se endurecieron hasta convertirse en leyes inviolables; [...] Los monstruos no violaban —no podían violar— las leyes de la naturaleza, pero al infringir las costumbres de la sociedad proyectaban dudas acerca de la estabilidad de ambos órdenes normativos” —*ibid.* p. 214—).

<sup>99</sup> Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.

<sup>100</sup> A cuya diferenciación entre hechos y *dicta* (“historias artificiosamente recreadas —aunque no necesariamente ‘falsas’— que supuestamente describen acontecimientos de la realidad”) se hace referencia en la segunda sección de este trabajo (Javier Moscoso, “Los efectos de la imaginación: medicina, ciencia y sociedad en el siglo XVIII”, en *Asclepio*, vol. LIII, nº 1, 2001, pp. 141-171, p. 149).

<sup>101</sup> Véase, por ejemplo, Alberto Fragio, *De Davos a Cerisy-La-Salle: La epistemología histórica en el contexto europeo*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.

Ferlosio y José Luis Pardo guardan entre sí una relación que, más allá de cualquier marco institucional, puede calificarse como de maestro y discípulo<sup>102</sup>. El segundo es conocido, entre otras cosas, como uno de los más pertinaces y lúcidos intérpretes del pensamiento de Gilles Deleuze<sup>103</sup>, y si en principio Ferlosio parece —y, en varios sentidos, efectivamente está— muy alejado de las consignas propias de la “*French Theory*”, autores como Sandra Santana han advertido ciertas concomitancias entre sus presupuestos y los de Jacques Derrida.

Vale la pena detenerse en estas observaciones de Santana, puesto que su argumentación ayuda a ubicar algunas de las cuestiones principales en este trabajo (cuya metodología, vale apuntar aquí, se inclina más hacia la exégesis de los textos ferlosianos que hacia los ejercicios propiamente deconstruccionistas). La profesora de filosofía de la Universidad de Zaragoza comienza su razonamiento citando a Derrida:

[...] una oposición de conceptos metafísicos (por ejemplo, habla/escritura, presencia/ausencia, etc.) nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación. La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Como cabe interpretar a partir de estas palabras de Pardo sobre Ferlosio: “Además de contener otros homenajes más explícitos y más allá de las citas textuales, el presente libro querría ser un acto de celebración del trabajo intelectual de este escritor, cuya calidad ha sido pocas veces igualada en nuestra lengua” (José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 41).

<sup>103</sup> A través de monografías como *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990 o *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011, artículos como “Las tres alas: aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze”, en *Revista de Occidente*, nº 178, marzo de 1996, pp. 103-118, traducciones como *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1995, *La isla desierta*, Valencia, Pre-Textos, 2005 o *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-Textos, 2007, por no mencionar sus múltiples cursos, conferencias, seminarios, etc. dedicados al filósofo parisino.

<sup>104</sup> Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (traducción de Carmen González Marín), Madrid, Cátedra, 1989, p. 371.

Santana retoma esta crítica derridiana de las oposiciones binarias y la traslada hacia la pareja “naturaleza/cultura” (que devendrá un destacado objeto de exploración en la segunda sección de este trabajo, al socaire de la indagación sobre los niños denominados salvajes, y de la pertinencia de su designación como seres monstruosos):

Por ello, para hacer desaparecer la dicotomía entre naturaleza y cultura sin dejar de marcar (y, por tanto, de someter a crítica) la subordinación por la que durante siglos se consideró a [*sic*] la cultura como un ‘suplemento’ de la naturaleza originaria del hombre, Derrida no crea un nuevo término, sino que mantiene ‘provisional y estratégicamente el viejo nombre’ de ‘cultura’ —del mismo modo que mantiene el ‘viejo nombre de escritura’—[.] si bien ambos quedarán ahora posicionados jerárquicamente por encima de sus opuestos ‘naturaleza’ y ‘habla’, respectivamente<sup>105</sup>.

Estableciendo una analogía entre el gesto derridiano destinado a la preservación “provisional y estratégica” de un término “viejo”, Santana recuerda las siguientes palabras de Rafael Sánchez Ferlosio (que forzosamente deberán regresar a esta investigación en el comienzo de la segunda etapa de la misma):

A mi entender, mejor que renunciar al uso del concepto de naturaleza o corregirlo hasta lograr que sea claro y unívoco, es seguir empleándolo a sabiendas de que es contradictorio. Una expresión contradictoria no siempre es

---

<sup>105</sup> Santana continúa: “Si bien este procedimiento puede resultar paradójico, hay que darse cuenta de que el ‘viejo término’, al retirarle de la oposición originaria, ha cambiado de significado. El viejo término de ‘cultura’ ya no se opone a naturaleza, no es un suplemento que la constriñe, sino su condición de posibilidad: no hay, propiamente, naturaleza sin cultura. [...] Como veremos, lo mismo viene a suceder con el concepto de ‘escritura’. Derrida continúa utilizando el término si bien, al desprenderse de la tensión a la que le sometía su opuesto, el ‘habla’[, que] va a adquirir ahora un nuevo matiz y se va a convertir en primera en el orden del discurso[.] negando la existencia de un habla ‘natural’ previa a la escritura y considerando esta última como condición de posibilidad para la segunda” (Sandra Santana, “La lengua salvaje: violencia, signo y escritura en Jacques Derrida y Claude Lévi-Strauss”, en *De Heidegger al postestructuralismo: panorama de la ontología y la antropología contemporánea* —Juan Manuel Aragués y Jesús Ezquerro Gómez, coordinadores—, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 53-68, pp. 60 y 61.

huera de sentido; en este caso lo que haría es llevar los conceptos hasta sus propios límites, dándoles de rechazo una superior actividad: sostener la palabra “naturaleza” para el hombre podría también ofrecernos la ventaja del contraste y dejar sitio a la eventual sospecha de que tampoco entre los animales hay del todo algo tan ordenado, tan segura y previsoramente constituido como lo que creíamos pensar como “naturaleza”, y permitirnos ver cómo en todas partes hay accidentes, arreglos fortuitos, aciertos y fracasos; en una palabra, que todo tiene algo de monstruoso<sup>106</sup>.

Confluencias metodológicas y conceptuales similares a ésta detectada por Sandra Santana, que aproximan el pensamiento de Ferlosio a las coordenadas propias del postestructuralismo francés, salpican discretamente muchos epígrafes de este trabajo. Ello viene a demostrar cómo —más allá de ciertas expresiones popularizadas hasta convertirse en verdaderos tics o clichés— la “*French Theory*”, contemplada desde una perspectiva actual que se pretenda mínimamente desapasionada, no es tanto una escuela cerrada de pensamiento como un marco discursivo abierto a multitud de interpretaciones, y presto a dialogar (tal y como hicieron sus representantes señeros) con los más variados interlocutores de diferentes tradiciones filosóficas. Así, y junto a los ya mencionados epistemólogos históricos, pueden también vincularse a esa corriente filósofos tan diferentes entre sí como Slavoj Žižek o Giorgio Agamben<sup>107</sup> (autores

---

<sup>106</sup> Lucien Malson, *Los niños selváticos*; Jean Itard, *Memoria e Informe sobre Victor de l’Aveyron*; Rafael Sánchez Ferlosio, *Comentarios*, Madrid, Alianza editorial, 1973, p. 226 [Ferlosio] (en realidad, la primera frase de la cita procede de la edición —citada por Santana en su texto— de 1982 de esta obra, que en este punto difiere de la versión publicada en 1973, donde se lee lo siguiente: “Mucho decir es este [*sic*], como si el concepto de naturaleza fuere algo absolutamente claro y unívoco. ¿Por qué no conformarse con decir que es contradictorio? Una expresión contradictoria no siempre es huera de sentido [...]” —a partir de ahí, el texto permanece idéntico en ambas versiones—).

<sup>107</sup> Pensadores, ambos, a los que François Cusset dedica varias líneas hacia el final de su libro sobre el postestructuralismo francés y su legado, concretamente en el capítulo “La teoría-mundo: una herencia planetaria”. Sobre Agamben, escribe Cusset: “Su obra se sitúa en la encrucijada conceptual entre biopolítica foucaultiana, que viene a completar su trabajo sobre la ‘soberanía’ y la ‘nuda vida’, heideggerianismo de izquierdas francés, y las hipótesis de Walter Benjamin sobre mesianismo e historia”. En cuanto a Žižek, en las mismas páginas puede leerse: “A partir de una libre intersección de Marx y Lacan, de quien fue uno de los primeros lectores en Europa oriental, así como de elementos parciales extraídos de las teorías deleuziano-lyotardianas del capitalismo libidinal, Žižek analiza la remanencia del

ambos muy importantes para este trabajo), que —según se verá— recuperan en su obra a Kant, Carl Schmitt y otros pensadores en principio muy ajenos al (siempre paradójico) “canon” postestructuralista.

El examen detallado de los trabajos de Žižek, Agamben, Ferlosio, Pardo y los otros autores (muchos de ellos ya convocados en los párrafos precedentes) que han trazado las pautas —en un sentido preciso y creativo— de esta investigación se acometerá en el epígrafe que (al igual que éste combina la descripción del estado de la cuestión con una primera incursión en las fuentes del trabajo) examina la metodología seguida en esta obra, al mismo tiempo que concluye el repaso las fuentes empleadas en su elaboración. Antes de todo ello —y en estrecha relación con ambos propósitos—, se resumirán los objetivos del presente estudio, en un apartado que bien podría comenzar recordando una última cita de ese texto de François Cusset, *French Theory*, que tan útil se ha demostrado para guiar el cauce de una sección que ya termina, y que con estas palabras resume una de las principales aportaciones de esa orientación intelectual que da título al libro:

Se trata, a fin de cuentas, de las virtudes de la descontextualización, o de lo que Bourdieu llamaba la “des-nacionalización” de los textos. Si bien al abandonar su contexto de origen pierden una parte de la fuerza política que motivó su irrupción, estas “teorías viajeras” (según las palabras de Edward Said) también pueden cobrar, en el lugar de destino, una nueva potencia<sup>108</sup>.

---

fantasma en la sociedad de mercado y en su nueva ‘ideología’ presuntamente *postpolítica*. [...] Pero más que proponer como otros una ontología política *sin sujeto* hace un llamamiento, tras los pasos de Lacan y contra las vulgatas postmodernas, a conservar esa figura ‘quisquillosa’ del sujeto, a condición de disociarla radicalmente de la del hombre. Su caso es quizás el más emblemático de una globalización de la *French Theory*” (François Cusset, *French Theory, op. cit.* pp. 293 y 294).

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 24. La cita continúa así: “Dicha potencia se debe a los desbloques autorizados por las teorías recompuestas, a lo enigmático de los fecundos desfases institucionales entre los campos de origen y de recepción, que rara vez son homólogos [...]” (*ibid.*).

## C.- Objetivos

### C.1.- Aspectos generales

Ya se ha aludido, repetidamente, al carácter esencialmente esquivo de la noción de vía límite. Igual que este concepto elude cualquier forma de representación, también su estudio encuentra la resistencia de los modelos metodológicos convencionalmente empleados por la musicología en sus análisis. En otras palabras, no existe un marco metodológico preestablecido que pueda dar cuenta de las múltiples (virtualmente infinitas, de hecho) facetas de lo que aquí se pretende estudiar, o —por expresarlo más precisamente— que pueda asumir en su propia estructura la objetiva incapacidad formal para contener o agotar las posibilidades de un concepto que, en última instancia, intenta referirse a lo inconceptualizable, a lo irrepresentable, a aquello que por definición acecha o flanquea los contornos de lo existente, limitando con la nada. Aquello a lo que Giorgio Agamben —recordando a Aristóteles— denomina “potencia de no ser”<sup>109</sup>.

La tendencia al escape hacia la nada propia de la voz límite, su carácter esencialmente fugitivo, motiva que la propia estructura de este trabajo se configure como un rastreo, una búsqueda que persigue la idea de voz límite en sucesivos ámbitos, con la consecuencia implícita de que cada encuentro (o desencuentro) obliga a replantear la siguiente etapa de la investigación; de este modo se construye un análisis que puede ser calificado como narrativo —no solamente descriptivo—, cuya estructura intentan, resumidamente, esquematizar los siguientes párrafos. Lejos de asemejarse, por tanto, a la previsible disección de un frío cadáver, este trabajo se parece más al tratamiento de una enfermedad —o una infección—; según ésta se va extendiendo en distintas áreas (o disciplinas, o problemas...), la investigación debe ir avanzando hacia nuevos —y previamente insospechados— órganos o territorios. Por tanto, cualquier esquema representativo de sus objetivos debería recordar más a una película (o a un vídeo) que a una fotografía.

---

<sup>109</sup> “[...] para que la potencia no se desvanezca una y otra vez de forma inmediata en el acto, sino que tenga una consistencia propia, es necesario que pueda también *no* pasar al acto, que sea constitutivamente *potencia de no* (hacer o ser) o, como dice Aristóteles, que sea asimismo impotencia (*adynamia*)” (Giorgio Agamben, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* —traducción de Antonio Gimeno Cuspiner—, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 63).

Dicho todo lo anterior, el principal objetivo de esta investigación puede exponerse sin demasiadas dificultades: sopesar las posibilidades analíticas —en el contexto musicológico— de una noción tendencialmente negativa o centrífuga, que tiende a cancelarse a sí misma. Desde este preciso punto de vista, la voz límite —eje principal de todas las reflexiones aquí presentadas— no es sino una herramienta conceptual (particularmente propicia y fructífera, eso sí) destinada a esclarecer hasta qué punto es factible (e intelectualmente productivo) pensar musicalmente la nada —o, en su defecto (valga la paradoja), lo que más se le aproxima—.

## C.2.- Sección primera

Si se parte de que esa nada nos es —si se permite la expresión— negada en tanto que experiencia humana (la mención del conocido relato de Cage tras su visita a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard se hace aquí imperativa<sup>110</sup>), lo que resta es pensar lo ontológicamente más disminuido, lo casi inexistente (bien por su reciente llegada al dominio de lo ente —lo embrionario—, bien por lo inminente de su acabamiento —aquello que abraza su decadencia—). Lo que tiende a no ser. La voz límite, en este punto, se manifiesta como una voz reducida a sus límites ontológicos, una voz que apenas es voz.

El principal y más evidente problema en esta empresa (sobre todo cuando se pretende convertir en objeto de un proyecto de investigación —académico, para más señas—) radica en la literal imposibilidad de verbalizar la negatividad implícita en la idea de voz límite. Sortear tal dificultad deviene, entonces, un segundo objetivo en este trabajo (o, por mejor decir, la necesaria reformulación del primer objetivo)<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> El relato será objeto de análisis en uno de los primeros epígrafes de la investigación, concretamente el que se titula “Cage, Descartes: la frustrada disolución del ‘yo’”.

<sup>111</sup> “Todo aquello que se presupone en el lenguaje (en la forma de un no-lingüístico, de lo inefable, etc.) no es precisamente más que eso, un presupuesto del lenguaje que, como tal, se mantiene en relación con él justamente por el hecho de quedar excluido. [...] Esto no significa que al hombre que habla le esté vedado lo no lingüístico, sino sólo que no puede alcanzarlo nunca en la forma de un presupuesto carente de relación e inefable, sino, más bien, en el lenguaje mismo” (Giorgio Agamben, *Homo sacer*, *op. cit.* pp. 69 y 70).

Se vislumbra, ya, la esencia contradictoria o, cuando menos, paradójica —tal y como, en realidad, la afortunada expresión agambeniana “potencia de no ser” permitía anticipar— tanto de la cuestión tratada en este proyecto, como de este proyecto mismo. Sólo se puede discutir lo inexistente (o lo casi inexistente) a partir de lo existente, al igual que sólo se puede pensar lo no lingüístico (o lo que escapa del lenguaje) desde el lenguaje. Añádase también a esta serie, para que no parezca que el razonamiento se ha alejado en demasía de la musicología, que sólo puede concebirse el silencio a partir del sonido (sustantivo, este último, que después de Cage apenas es posible distinguir del término “música”).

Surge entonces otro objetivo para la presente investigación: discernir cuáles son los mínimos ontológicos, lingüísticos y musicales a partir de los cuales se hace posible concebir instancias tales como lo existente, el sentido y el sonido. Prudentemente trasladado —o reducido— este problema al ámbito propio de la voz límite, esas preguntas se reformulan: cuándo la voz comienza a ser, cuándo a significar, cuándo a sonar. Las páginas iniciales de la primera sección de esta obra intentan ofrecer algunas posibles respuestas a tales cuestiones.

El examen de estas cuestiones podría propiciar una deriva metafísica muy ajena a los presupuestos metodológicos comprometidos en este trabajo. Para retrotraer el análisis a un terreno *a priori* menos abstracto —o, si se prefiere, genuinamente físico (tanto, al menos, como la voz, siquiera en las formas más limítrofes de ésta)—, el estudio debe, en este punto, tomar como objeto el cuerpo, lo que tiene lugar destacadamente a partir del segundo capítulo (titulado “La voz límite como voz excremental”); pero lo cierto es que toda la segunda sección del trabajo puede entenderse como una exploración de este asunto —en tanto que allí se reflexiona sobre la teratológica corporalidad del sujeto de la voz límite—.

Llegados al tercer capítulo, a través del escrutinio del trabajo de Alan Moore se plantea el entrecruzamiento entre el mencionado plano corporal del sujeto y su dimensión social. El lenguaje —o el registro de lo Simbólico, por decirlo con Lacan— recobra aquí la mayor preeminencia, aunque sólo sea contemplado en sus más tímidos albores. No será hasta el siguiente capítulo, “La voz límite como voz no-muerta”,

cuando la muerte se analice como un nuevo límite respecto a las tres categorías anteriormente planteadas (lo existente, el sentido y el sonido). El objetivo, aquí, consistirá en aclarar cuánto de la voz (o qué forma de ésta) trasciende ese límite —no, desde luego, en un sentido metafísico, sino a través de medios materiales— y, más ampliamente, qué formas de subjetividad podrían corresponderse con esa voz no-muerta. La fonografía se convierte aquí en el objeto principal de reflexión, siguiendo la sugerencia de Jonathan Sterne<sup>112</sup>:

El razonamiento puede describirse así: cuando se grababa, la voz se abstraía del cuerpo de alguien, y, una vez abstraída, la voz podía preservarse indefinidamente en el disco. El caso más evidente de esta situación es, claro, la persistencia de la voz mediante grabaciones después de la muerte del locutor. *Las voces de los muertos* representan una figura evidente de la exterioridad. Al proceder desde dentro del cuerpo y extenderse hacia el mundo, la voz ha sido considerada tradicionalmente como algo tanto interior como exterior, tan “dentro” como “fuera” de los límites de la subjetividad. En contraste, las voces de los muertos ya no emanan de cuerpos que sirvan como contenedores de la autoconsciencia [*containers for self-awareness*]. La grabación es, en consecuencia, una tumba resonante, que ofrece la exterioridad de la voz sin un rastro de su autoconsciencia interior<sup>113</sup>.

La pregunta por las formas de subjetividad derivadas de la fonografía (en su insólito juego entre lo exterior y lo interior, según se describe en la cita anterior) encuentra un cauce particularmente prometedor —cuyo análisis deviene el siguiente objetivo del estudio— en la peculiar lectura del kantismo (y del concepto de “inhumanidad”, así como de la correspondiente transmutación del concepto de sujeto) propuesta por Slavoj Žižek:

---

<sup>112</sup> “Pero explicar que la grabación de sonido transformó la experiencia de la muerte y de la voz supone contar la historia al revés, por lo menos en parte. Resulta que existe otra conexión entre la grabación sonora y la muerte, una conexión que apunta en la dirección opuesta: para los primeros usuarios, la muerte explicaba y daba forma, de alguna manera, al poder cultural de la grabación sonora” (Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.* p. 290).

<sup>113</sup> *Ibid.*

“Él no es humano” simplemente significa que él es exterior a la humanidad, animal o divino, mientras que “él es inhumano” indica algo completamente diferente: el hecho de que él no es ni humano ni inhumano, sino que está marcado por un aterrador exceso que, aunque niega lo que entendemos por “humanidad”, es inherente al ser humano. Y quizá deberíamos arriesgar la hipótesis de que esto es lo que cambia con la revolución kantiana: en el universo prekantiano, los humanos eran simplemente humanos, seres de la razón, que luchan contra los excesos de las pasiones animales y los delirios divinos, mientras que sólo con Kant y el idealismo alemán el exceso que se debe combatir pasa a ser absolutamente inmanente, el núcleo mismo de la subjetividad [...] <sup>114</sup>.

Esta visión, que instala la “inhumanidad” en el centro mismo de la subjetividad, obliga a reformular buena parte de los objetivos previamente contemplados. Pues aquel “aterrador exceso que, aunque niega lo que entendemos por ‘humanidad’, es inherente al ser humano” puede corresponderse estructuralmente con aquello que, negando lo que entendemos por existente, es inherente a la existencia, así como con aquello que, negando lo que entendemos por significativo, es inherente al sentido, y con aquello que, negando lo que entendemos por sonoro, es inherente al sonido <sup>115</sup>.

Esta nueva aproximación a los problemas anteriormente planteados, gracias a la cual se puede conceptualizar aquello que (en los distintos órdenes analizados) se revuelve contra sí mismo —sin poder escapar de lo que es (y, más allá incluso, constituyendo esa tensión centrífuga el verdadero núcleo de aquello de lo que se pretende huir)—, casa perfectamente con la idea de voz límite. No sólo eso, sino que además (retomando las ideas de Žižek sobre Kant) arroja una perspectiva muy clara sobre la configuración ontológica del particular tipo de subjetividad asociado a la voz

---

<sup>114</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2006, p. 22.

<sup>115</sup> El razonamiento puede fácilmente extenderse en varias direcciones recorridas por este trabajo: aquello que, negando lo que entendemos por voz, es inherente a la voz (aparece aquí otra posible definición de la voz límite); aquello que, negando lo que entendemos por arte, es inherente al arte (perfecta aproximación a la idea de vanguardia); aquello que, negando lo que entendemos por cultura, es inherente a la cultura (palabras que parecen apuntar al núcleo del concepto de contracultura)...

límite: esa subjetividad deberá estar marcada por aquella paradójica tensión (simultáneamente excesiva y defectiva) característica de lo inhumano, aquello que es siempre más que humano y menos que humano —al igual que la voz límite es, a la vez, más que una voz y menos que una voz—. El examen de ese modo de subjetividad genuinamente inhumano —que aquí se caracterizará como monstruoso— será el objetivo fundamental de toda la segunda sección del trabajo.

Como pasos previos a ese análisis, los últimos capítulos de la primera parte de la obra intentan aplicar estas mismas consignas a un plano sociológico (si bien la propuesta analítica nunca se aleja demasiado de la estética, ni de la psicología). Allí se estudia cómo la idea de unos códigos lingüísticos (los “lenguajes artísticos” asociados a ciertas ideas de vanguardia) que se rebelan contra su propia estructura (es decir, contra sus límites) se relacionó, en el contexto cultural propio de la segunda posguerra mundial, con los movimientos sociales —y las actitudes individuales— contraculturales (el primer epígrafe del quinto capítulo se titula “La cultura y el lenguaje contra sí mismos”). La primera sección concluye, en un desarrollo lógico de este mismo argumento, proponiendo un examen de la fenomenología —en un sentido no técnico de esta expresión— del aburrimiento.

### **C.3.- Sección segunda**

El objetivo general de la segunda sección consiste, como se ha anticipado, en perfilar el modelo de subjetividad vinculado a la voz límite. Ese modelo nos presenta a un sujeto respecto del cual la idea de exclusión se manifiesta como un rasgo definitorio, aplicable a muy diversos órdenes (sociales, estéticos, existenciales...). Es evidente la conexión entre este sujeto excluido y el fenómeno —estudiado en las páginas inmediatamente precedentes— de la contracultura, pero esta noción de exclusión debe ahora proyectarse sobre el propio concepto de subjetividad: así como la voz límite es una voz que tiende a dejar de ser voz, esa misma negatividad aparece en el sujeto vinculado a la voz límite, que tiende a no ser sujeto (convirtiéndose en un sujeto teratológico).

También de manera análoga respecto a lo detectado en el estudio de la voz límite, y como ya se ha mencionado, la idea de exclusión afecta al sujeto en distintos planos, entre los cuales se deben mencionar el correspondiente a la ficción y el que —no sin ciertas prevenciones— puede relacionarse con lo acontecido. Se inicia así una reflexión cuyo objetivo será, por un lado, establecer una diferenciación operativa entre los dos planos citados y, por otro, delimitar el ámbito conceptual en el cual esos dos planos no pueden distinguirse entre sí (ámbito que, en el curso del trabajo —y tras adaptar libre y convenientemente algunas intuiciones lacanianas—, se hará corresponder con el registro de lo Imaginario).

Acudiendo para tal fin al pensamiento de Eric A. Havelock y al de José Luis Pardo —y, a través de ambos, tanto a Platón como a Aristóteles— se planteará como la característica más genuina de la ficción el hecho —notado por el estagirita, y recordado por el madrileño— de que en ella “el curso de la acción está *escrito* y pre-visto”<sup>116</sup>. Ello aboca la argumentación hacia una comprensión de la escritura más amplia que la que Havelock opone a la de oralidad en su *Prefacio a Platón* (proponiéndose aquí una idea de escritura que, en realidad, incluye tanto lo que en esa obra se entiende por tal como lo que allí se describe como oralidad). Esa noción aumentada de escritura se confrontará, en el resto de este trabajo, a una oralidad —obviamente distinta de la havelockiana— propia de la voz límite, y asociada por tanto a lo irrepresentable, lo irrepitable, lo impredecible, lo indeterminado... aquello que se resiste a cualquier formalización, a cualquier codificación normativa.

Un evidente desarrollo de estas premisas indica que a esta oralidad límite se opone —en el nivel más básico y esencial— la repetición. El siguiente objetivo de la investigación pasa a ser, entonces, reducir esa repetición a su mínimo ontológico, es decir, preguntarse por una suerte de repetición límite, un caso en el cual aquello que se repite no es la misma cosa —lo idéntico—, pero tampoco alcanza a ser otra cosa distinta de la que se repite (ocupando así este proceso el umbral entre oralidad y escritura, pero sin llegar a penetrar en el dominio de esta última). La noción de eco se torna, a partir de este punto, en un nuevo y muy destacado objeto de exploración conceptual para el trabajo, hasta el final mismo de sus páginas. Para ello, tras analizar la lectura derridiana

---

<sup>116</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música*, op. cit. p. 112 (la cursiva está en el original).

del mito clásico de Narciso y Eco, y realizar un breve excursu dedicado a Walter Benjamin y a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el objetivo pasa a convertirse en parangonar las aparentemente inconexas formas de designar ese salto o intervalo que, en palabras de Slavoj Žižek, “separa al Uno de sí mismo”: paralaje (concepto preferido, precisamente, por el filósofo esloveno —sobre el que se retornará en unas pocas páginas, al comentar la metodología de este trabajo—), estadio del espejo (o, más exactamente, el momento del reconocimiento especular —según la relectura aquí practicada del pensamiento de Lacan—), intimidad (en la interpretación de este término gestada por José Luis Pardo<sup>117</sup>), o eco (conforme a la propuesta lanzada en esta investigación).

La forma en que este último argumento se desgrana durante el resto de la segunda sección de la obra será detallada en el siguiente epígrafe de esta introducción, pues resulta indisociable del examen de las fuentes empleadas a tal efecto (examen que, a su vez, se vincula con el de la metodología propia de esta investigación —respecto de la cual, por otra parte, ya se han avanzado algunos elementos en las páginas anteriores—).

Sólo cabe apuntar, en el final de este apartado, que el objetivo que pretenden culminar los últimos —y extensos— capítulos de la obra no es otro que aplicar todos los desarrollos teóricos desarrollados hasta entonces al estudio de dos casos particulares. Identificados como fenómenos ejemplares de esa subjetividad teratológica (que sólo es posible describir como un paralaje; que no puede superar su propio reconocimiento espectacular; que carece de otra cosa que no sea pura y sola intimidad; que puede identificarse con el eco...), tanto el personaje de Victor de l’Aveyron como el personaje de Joseph Merrick permitirán validar, en este análisis final, las hipótesis anteriormente anunciadas en este trabajo.

Se insiste en la calidad de “personaje” con la cual “el niño salvaje” y “el Hombre Elefante” concurren a estas páginas —y ello sin perjuicio de que en ellas se expongan,

---

<sup>117</sup> “El hecho de que exista ese retraso del yo con respecto a su identificación consigo mismo, esa distancia que cada yo debe recorrer hasta llegar a sí mismo, ese hecho es el principio de la intimidad” (José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.* p. 155).

con la mayor severidad posible, los datos históricos que sobre esos hombres han llegado a nuestros días, conforme a la bibliografía más autorizada—, porque efectivamente su dimensión teratológica convierte a estos seres paradigmáticamente limítrofes en, a la vez, menos que sujetos históricos, y más que sujetos históricos, tal y como la categoría agambeniana de *homo sacer* (en diálogo con la idea de intimidad sugerida por José Luis Pardo) permitirá explicar en los últimos capítulos de este trabajo.

Ya se ha explicado que la diversidad tipológica de los documentos empleados en el escrutinio de estos dos casos de estudio (actas, informes, memorias, cartas, relatos, pasquines, obras de teatro, películas, novelas, etc.) será objeto de reflexión en el próximo epígrafe —dedicado a las fuentes y a la metodología propuesta para su tratamiento—, pero entre los objetivos propios de esta sección de la obra (y como una consecuencia de, precisamente, la obligación de organizar racionalmente todos esos discursos en una unidad coherente de talante académico) debe hacerse constar el cuestionamiento de los paradigmas de científicidad vigentes (de los que emana, también precisamente, la obligación que se acaba de mencionar), así como el análisis de la noción de verdad objetiva, en su contraste con la idea de narración (y sus genuinas potencialidades discursivas).

Esta última reflexión, más que cerrar el epígrafe dedicado a recapitular los objetivos del trabajo, lo conecta con el siguiente, pues la problematización de esas fronteras entre lo factual y lo ficticio presenta obvias (y muy complejas) repercusiones en el tratamiento metodológico de asuntos cuya adscripción a uno u otro territorio no es en absoluto clara. Definir y elaborar estas cuestiones metodológicas —o, más bien, trasladar a la discusión musicológica ciertas aportaciones procedentes de otros ámbitos intelectuales— es, finalmente, otro de los objetivos implícitos en este proyecto de investigación; ese esfuerzo constituye una dimensión, por así decir, subliminal de este estudio, y se dirimirá en paralelo a la propia puesta en acción de la metodología aquí propuesta, en su aplicación al examen de un corpus formado por discursos cuyo estatuto estético no es siempre evidente. La demostración de una cierta productividad por parte del análisis que se despliega en estas páginas ratificará —en otro de los paradójicos

repliegues que sustentan este trabajo— la validez de la metodología que sirve de soporte a ese análisis<sup>118</sup>.

#### **D.- Fuentes (II) / Metodología**

Las últimas líneas del apartado anterior volvían a advertir respecto al omnipresente protagonismo en este trabajo de lo paradójico, que en sus páginas aparece frecuentemente camuflado como evidente contradicción. Una investigación que se declara musicológica pero cuestiona el carácter musical de su objeto de estudio, o que paralelamente intenta encuadrarse en el contexto del arte sonoro pero se ocupa de algo —la voz límite— que no necesariamente suena... Surgen aquí las primeras manifestaciones de la paradoja, que en las próximas páginas aplacará su estatuto de mera figura retórica para convertirse en una fundamental herramienta metodológica.

Ese proceso de transformación contará con la connivencia de Slavoj Žižek, quien propone en *The Parallax View*<sup>119</sup> este concepto, el de “visión de paralaje”, como eje de sus reflexiones:

El primer movimiento crítico consiste en reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos con la idea de una “tensión” inherente, un hueco [*gap*], una no-coincidencia [*noncoincidence*] en el propio Uno. Este libro se basa en la decisión

---

<sup>118</sup> Como verdaderamente último apunte —en el que de nuevo se funde lo formal y lo material, lo externo y lo interno— de este epígrafe, es posible añadir aquí una intempestiva reflexión: se ha mencionado reiteradamente la relación de la voz límite con lo indecible, pero tal cosa no debería servir como coartada para reprimir un análisis que intente penetrar con la mayor profundidad racional posible en su objeto de estudio —haciendo uso de todos los recursos propios de una investigación académica como la presente—. Entre las principales amenazas o riesgos que este proyecto representa para el autor del trabajo (y, más aún, para sus potenciales receptores) figura destacadamente la de vagar a lo largo de centenares de páginas dando líricas vueltas alrededor de la inextricable inefabilidad de la voz límite. Evitar esas tentaciones ha constituido otro de los objetivos sobrevenidos de este trabajo, y por ello se ha intentado formular con la mayor claridad —y con toda la lejanía posible respecto a los objetivos excesos de cierta “French Theory”— la argumentación ofrecida al lector.

<sup>119</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.*

estratégica político-filosófica de designar este intervalo [*gap*] que separa al Uno de sí mismo con el término *paralaje*<sup>120</sup>.

Aunque el examen detallado de esta cuestión específica sólo llegará en el inicio de la segunda sección de la tesis, es importante señalar la influencia zizekiana en todo el trabajo, pues ésta se transluce ya desde sus párrafos iniciales. De hecho, otro de los pensadores que pueden considerarse fundamentales en la elaboración del estudio, Jacques Lacan, llega hasta estas páginas principalmente a través de la interpretación de sus doctrinas propuesta por Žižek.

La tripartición lacaniana de la actividad psíquica que distribuye ésta entre los registros de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario constituye uno de los esquemas básicos de esta investigación, pues una de sus principales hipótesis —ya avanzada en párrafos anteriores— es que la voz límite tiene su sede en el tercero de esos registros (ya que el acceso a dominio de lo simbólico le está, por definición, vedado y lo Real es, también por definición, inaccesible). Otros elementos conceptuales procedentes del psicoanálisis lacaniano no llegarán a estas páginas filtrados por el pensamiento de Žižek, sino por el de su compatriota y colega —ambos fundaron la llamada “Escuela de Psicoanálisis de Liubliana”— Mladen Dolar, autor de *A Voice and Nothing More*<sup>121</sup>, texto que también ha servido de orientación para este trabajo, aunque su enfoque y pretensiones difieran en numerosos aspectos, como se verá.

Por supuesto, intuiciones psicoanalíticas más clásicas nutren igualmente los argumentos aquí presentados y así, por ejemplo, puntualmente se acudirá a autores

---

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 7. El filósofo —como se detallará en el octavo capítulo de la presente investigación— va aún más allá en su propuesta metodológica, tan influyente para este trabajo: “Confrontados con una posición antinómica en el preciso sentido kantiano del término, debemos renunciar a cualquier intento de reducir un aspecto al otro (o, más todavía, a poner en práctica una especie de ‘síntesis dialéctica’ de los opuestos); por el contrario, debemos afirmar la antinomia como irreductible, y concebir el punto de la crítica radical no como cierta posición determinada que se opone a otra posición, sino como el lapso [*gap*] irreductible entre las propias posiciones, el intersticio puramente sintáctico entre ellas” (*ibid.* p. 20).

<sup>121</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2006 —versión en español: *Una voz y nada más* (traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli), Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2007—.

como Haskell E. Bernstein, Colette Chiland, Ralph R. Greenson o Martin Wagh. No, desde luego, como psicoanalista “clásico” puede aludirse a Wilhelm Reich (por mucho que fuera discípulo directo de Freud), pero el aprecio profesado hacia este autor por William S. Burroughs —quien merecerá un buen número de las próximas páginas— motiva que su nombre aparezca aquí.

Aunque por razones expositivas se haya comenzado poniendo el acento en este aspecto, sería del todo erróneo calificar este estudio como psicoanalítico<sup>122</sup>. Más allá aún, desde el principio debe advertirse que las lecturas de la extremadamente compleja obra de Lacan (que, como se ha indicado, llegan aquí mediadas, en la mayor parte de los casos, por sus exégetas) no se proponen desde una perspectiva “canónica” —si es que, por lo demás, algo así fuera posible al referirse a este pensador—, sino que aspiran ante todo a propiciar un diálogo con otros autores y disciplinas, bordeando en ocasiones el riesgo —la tentación, más bien— de una interpretación excesivamente libre, o incluso ajena a la frecuentemente opaca voluntad del propio Lacan.

Esa voluntad de generar diálogos más o menos improbables, de tender puentes entre autores aparentemente distantes, viene también heredada de figuras como Žižek o Dolar, cuyo proyecto intelectual intenta reconciliar el psicoanálisis lacaniano con el pensamiento propio del Idealismo alemán. Nada tan ambicioso, ni mucho menos, orienta esta investigación. Sin embargo, la audaz interpretación zizekiana de algunos aspectos del pensamiento de Kant (en particular, la distinción entre el juicio negativo y el juicio indefinido, a partir de la cual Žižek reivindica la noción del “no-predicado”) sí gozará de merecida atención desde el cuarto capítulo. La importancia de este razonamiento en la gestación del concepto de teratología aquí manejado justifica que se anticipen, nuevamente, palabras que reaparecerán unas páginas más adelante:

---

<sup>122</sup> Si bien estas páginas comparten plenamente la opinión expresada por Michel Chion: “(L)a posibilidad de una elaboración teórica de la voz como objeto no quedó planteada hasta que Lacan la situó, junto con la *mirada*, el *pene*, el *excremento* y la *nada*, en la categoría de los ‘objetos *a*’, es decir, de los *objetos parciales* susceptibles de convertirse en fetiches y de utilizarse para ‘cosificar la diferencia’, que es precisamente de lo que se trata” (Michel Chion, *La voz en el cine* —traducción de Maribel Villarino Rodríguez—, Madrid, Cátedra, 2004, p. 12).

El juicio indefinido inaugura un tercer dominio que socava la distinción fundamental: los “no-muertos” no están vivos ni están muertos, sino que son precisamente los monstruosos “muertos vivientes”. Y lo mismo vale para lo “inhumano”: “él no es humano” no es lo mismo que “él es inhumano”<sup>123</sup>.

Esos “no-muertos”, esos seres monstruosos, teratológicos... son precisamente los generadores, los portadores, los agentes —evitaremos aquí usar la palabra “sujetos”— de la voz límite, y a ellos estará íntegramente consagrado el segundo bloque de este trabajo.

Si a Žižek debe agradecerse poner en diálogo a intelectuales tan presuntamente alejados entre sí como Kant y Lacan<sup>124</sup>, otro de los filósofos más influyentes en esta investigación, en un sentido muy parecido, es José Luis Pardo. Conspicuo intérprete de la obra de Gilles Deleuze, Pardo nunca ha dejado de entrelazarla con la de sus más remotos ancestros filosóficos, por ejemplo al emplazar el “movimiento del pensamiento” del autor francés “en el trasfondo de la filosofía antigua, como un movimiento que se dirige hacia ‘el ser en cuanto no-ser’, es decir, hacia el ser en cuanto *devenir*”<sup>125</sup>:

La opción filosófica de Aristóteles (y de Platón) a favor de “el ser en cuanto ser” consiste en anclar el pensamiento en aquello que la naturaleza tiene de presencia (aunque no sea plena), de actualidad (aunque no sea completa) y de reposo (aunque sea provisional) frente al “ser en cuanto no-ser”, es decir, frente a lo que tiene de ausencia, de potencialidad y de movimiento, pues en ellos el pensamiento parece condenado al naufragio<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* pp. 21 y 22.

<sup>124</sup> La relación entre Kant y otra figura intermedia en esa trayectoria que llega hasta Lacan, la de Sigmund Freud, recabará una particular atención en la segunda sección del estudio, entre otras razones porque dos autores muy separados entre sí —pero ambos muy importantes para este trabajo— han coincidido en valorar la trascendencia de este eje Kant-Freud: Slavoj Žižek y José Luis Pardo.

<sup>125</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, *op. cit.* p. 32.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 31.

El lector podrá observar, ya, ciertas concomitancias entre estas alusiones a los conceptos de “ausencia, de potencialidad y de movimiento” (relacionados con el deleuziano “ser en cuanto no-ser”), los juicios indefinidos (con los que Žižek rescataba del pensamiento kantiano a los “no-muertos”) y el esquivo estatuto ontológico de la voz límite (al que se viene aludiendo desde las primeras líneas de esta introducción). La puesta en juego y en discusión de estos planteamientos animará buena parte de las cábalas recogidas en este volumen potencialmente náufrago.

Son varias las facetas del pensamiento de Pardo que han encontrado acomodo en las disquisiciones aquí planteadas, pero acaso sea *La intimidad*<sup>127</sup> el texto que se ha demostrado más fértil en este sentido —particularmente, hacia el final de la segunda sección de la tesis—. El propio concepto que da título a ese trabajo pardiano llegará a fundirse, en una extraña sinonimia, con el de teratología (tal y como éste se define aquí), en un emparejamiento que se revelará extremadamente productivo para la vertebración de ciertos argumentos relativos a la voz límite, como queda claro cuando Pardo establece que “la intimidad es la animalidad específicamente humana”<sup>128</sup>, cuando define la intimidad como aquello que “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir”<sup>129</sup>, o cuando afirma que “la intimidad es aquello —esa anomalía o monstruosidad, esa deformidad o desproporción— que, de convertirse en público, derrumbaría ya toda posibilidad de relación social”<sup>130</sup>. También encontramos en *La intimidad* un acercamiento al concepto de representación que, por vía de contraste, puede esclarecer la huidiza, irrepetible e irrepresentable idea de voz límite: “Esa capacidad de repetición del presente y de la presencia en el tiempo y en el espacio es lo que llamamos representación. Así pues, la ‘representación’ no tiene en principio una dimensión exclusivamente intelectual, no es un modo de conocimiento del mundo posterior a la existencia, sino que la representación es la estrategia mediante la cual la existencia se reproduce, persevera, persiste en sí misma”<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, *op. cit.*

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>129</sup> *Ibid.* pp. 54 y 55.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 142.

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 276.

En un estudio como éste, cuya vinculación con la musicología puede ser objeto de controversia, parece provocativamente apropiado apelar a otra obra de Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*<sup>132</sup>, que servirá como referencia puntual al inicio de la segunda sección. En concreto, su particular relectura del platonismo ayudará a pensar las diferencias entre oralidad y escritura, dos elementos clave para el desbrozamiento de la noción de voz límite:

[L]a desconfianza platónica hacia la escritura no es simplemente la de un cascarrabias nostálgico: lo que Platón teme —y de ahí su invocación de la memoria— es que los acontecimientos pierdan su vigencia de tales y se conviertan en textos “poéticos” infinitamente repetibles e indiscutibles<sup>133</sup>.

Concurrente en cierta medida con la de Pardo, la perspectiva sobre esta temática que ofrece Eric A. Havelock en su *Prefacio a Platón*<sup>134</sup> devendrá esencial para diseccionar los potenciales vínculos entre la voz límite y la oralidad. Ya se ha adelantado que estas dos categorías —tal y como se perfilan en el contexto de esta investigación— no coinciden exactamente, sino que la evanescente forma de voz que aquí rastreamos ocupa, precisamente, el límite que separa la escritura (el orden de lo narrado, de la representación, de lo ficticio...) de la oralidad (que aquí —extremando una posible interpretación de Havelock, de Pardo y de Platón— identificamos con lo acontecido, lo irrepresentable, lo “real”...).

Al analizar cuestiones como las que se abigarraban dentro de los paréntesis del párrafo anterior, otro pensador —en cuya estirpe intelectual, como se ha visto, puede ubicarse a Pardo— ha resultado irrenunciable: Rafael Sánchez Ferlosio. Cuando este autor escribe que “toda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria”<sup>135</sup>, que “(l)a narratividad se presenta [...] como uno de los expedientes más comunes de

---

<sup>132</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, *op. cit.*

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 116.

<sup>134</sup> Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón*, *op. cit.*

<sup>135</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, “El llanto y la ficción”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pp. 138-185, p. 141.

racionalización, en el sentido psicoanalítico de la palabra”<sup>136</sup>, o que “el medio narrativo sería precisamente el instrumento de elección para una [...] hipóstasis semántica del propio acontecer, que simplemente refractado en el prisma del lenguaje despliega el espejismo del sentido”<sup>137</sup>, el escritor romano está erigiendo algunos de los pilares que sostienen el edificio textual que el lector tiene ante sus ojos.

Los textos de Ferlosio, modélicos en tantos sentidos para la comparativamente modesta operación que aquí se inicia, permiten imbricar su multiforme pensamiento con el de filósofos como los anteriormente mencionados, pero también dialogan —en su sondeo de los más recónditos entresijos del lenguaje— con otros autores aquí ocasionalmente convocados, como Roland Barthes, Maurice Blanchot o Paul de Man (quienes igualmente desbordan cualquier descripción como “críticos literarios”). Aún mucho más trascendente para los propósitos aquí acometidos resulta, dentro de la obra ferlosiana, su excepcional traducción de dos textos de temática antropológica, *Los niños selváticos*, de Lucien Malson, y *Memoria e Informe sobre Victor de l’Aveyron*, de Jean Itard, en un volumen que también incorpora unos *Comentarios* firmados por el propio Rafael Sánchez Ferlosio<sup>138</sup>.

La pertinencia aquí de estos trabajos sólo puede entenderse tras identificar a los “niños selváticos” (o “bravíos”, como prefiere adjetivarlos Ferlosio), y a Victor de l’Aveyron en particular, como seres teratológicos —conforme a la definición de este término defendida en esta investigación—. En tanto que tales, la suya debe ser considerada una voz límite. El hecho de que estos perpetuos infantes (en un sentido literal de la expresión), por no haber estado expuestos al trato humano en sus primeros episodios vitales, nunca hayan penetrado en el lenguaje —o, si se prefiere, en el registro de lo Simbólico— hace del suyo un caso de estudio idóneo desde la perspectiva aquí planteada, pues su monstruosa condición los ubica en el centro de una encrucijada que separa, en uno de sus ejes, lo animal y lo humano, y, en el otro, lo ficticio y lo real.

---

<sup>136</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, “La predestinación y la narratividad”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, *op. cit.* pp. 97-137, p. 132.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Lucien Malson, *Los niños selváticos*; Jean Itard, *Memoria e Informe sobre Victor de l’Aveyron*; Rafael Sánchez Ferlosio, *Comentarios*, *op. cit.*

Junto a la valiosa documentación aportada por el Dr. Jean Itard acerca de su “adopción”, en los albores del siglo XIX, del niño por él llamado Victor de l’Aveyron, otro objeto destacado de análisis en este trabajo es la película de François Truffaut *L’enfant sauvage*, estrenada en 1970. Amalgamar, en un proyecto de tan evidente vocación académica como éste, el estudio de los informes de Itard junto a la exégesis de una película como la de Truffaut (por mucho que ésta basara su guión en los textos del doctor francés) podría parecer un grave error metodológico, o hasta conceptual. Pero lo que se pretende con esta operación es, precisamente, cuestionar desde el seno de este mismo trabajo algunos de los márgenes en los que opera la idea de voz límite, principalmente aquellos que separan la realidad de la ficción, lo acontecido de lo narrado.

El cine, un medio de expresión que desde sus más remotos orígenes ha tendido a fundir y confundir todas las categorías enumeradas al final del párrafo anterior (imposible olvidar a aquellos tempranos espectadores asustados ante la posibilidad de ser arrollados por el tren de los hermanos Lumière durante la proyección de *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat* en 1896<sup>139</sup>), se erige en esta investigación como un medio (a la vez que objeto) de estudio privilegiado. Respecto a la superposición entre

---

<sup>139</sup> El recuerdo de esta conocida anécdota se hace especialmente adecuado aquí, en tanto que —contra la creencia aún popular— ese susto colectivo, recogido en decenas de publicaciones más o menos serias, nunca se produjo, según demuestra el texto de Martin Loiperdinger, “Lumière’s Arrival of the Train: Cinema’s Founding Myth”, en *The Moving Image*, vol. 4, nº 1, primavera de 2004, pp. 89-113. En esas páginas Loiperdinger, profesor de Historia de los Medios en la Universidad de Trier, refuta la idea de que los primeros espectadores de cine fuesen incapaces de distinguir entre las imágenes filmadas y la realidad, y constata que no existe ninguna referencia contemporánea a esa proyección en la que se mencione nada parecido a un fenómeno de pánico entre la audiencia (todos los relatos que describen esa anécdota son muy posteriores a la proyección y, según Loiperdinger, deben ser relegados “al reino de la fantasía histórica”). Más allá incluso, el autor alemán ha negado el carácter documental con el que esta breve película (de cincuenta segundos de duración en total) ha pasado a la historia: en su análisis determina que todo el personal que espera en el andén de la estación, así como quienes descienden del tren, son extras que actúan en una *performance* escenificada por Louis Lumière —quien les habría instruido, por ejemplo, para no mirar a la cámara durante la filmación—. Loiperdinger, de hecho, ha identificado a numerosos parientes de los Lumière entre los actores que representan a los pasajeros. Siguiendo a este autor, pues, la propia historia del cine parte de un mito fundacional que ya erosiona y desestabiliza los límites entre lo sucedido y lo imaginado.

cine y vida, la obra y la biografía de François Truffaut se manifiesta altamente sugestiva (especialmente al analizar una obra como *L'enfant sauvage*, en la que el propio Truffaut asume una destacada labor interpretativa). Los trabajos de Anette Insdorf<sup>140</sup>, Aline Desjardins<sup>141</sup>, Eugene P. Walz<sup>142</sup> y Dominique Rabourdin<sup>143</sup>, entre otros, serán fundamentales para acometer ese estudio.

El cine de David Lynch, y muy particularmente *El hombre elefante*, ha sido otra fuente muy destacada para el examen de estas cuestiones, en tanto que —de nuevo— plantea relaciones muy complejas entre la realidad histórica de Joseph C. Merrick (que, de algún modo, fundamenta la obra) y la más desbordada imaginación filmica. Los análisis de David Hughes<sup>144</sup>, Greg Olson<sup>145</sup>, Serge Daney (relacionado con pensadores como Foucault, Rancière o Deleuze)<sup>146</sup> o, desde luego, Michel Chion<sup>147</sup> —así como, en nuestro idioma, los de Andrés Hispano<sup>148</sup> y Miguel Juan Payán<sup>149</sup>—, proporcionan impagables claves de acceso a esa encrucijada que se recorrerá a lo largo de la segunda sección de este trabajo.

Múltiples referencias a otras películas y autores cinematográficos complementan estas reflexiones a lo largo del trabajo; es el caso —al final del octavo capítulo— de *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci<sup>150</sup>, o —desde prácticamente el inicio de

---

<sup>140</sup> Anette Insdorf, *François Truffaut*, Cambridge —Mass.—, Cambridge University Press, 1994.

<sup>141</sup> Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, París, Ramsay, 1987.

<sup>142</sup> Eugene P. Walz, *François Truffaut: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1982

<sup>143</sup> Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, París, Chêne, 1985.

<sup>144</sup> David Hughes, *The Complete David Lynch*, Londres, Virgin Books, 2001.

<sup>145</sup> Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham-Maryland, Scarecrow Press 2008.

<sup>146</sup> Serge Daney, “C’est le monstre qui a peur”, en *La maison cinéma et le monde, Volume 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, Editions P.O.L, 2001, pp. 266-269.

<sup>147</sup> Michel Chion, *David Lynch* (traducción de José Miguel González Marcén), Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>148</sup> Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, Barcelona, Glénat, 1998.

<sup>149</sup> Miguel Juan Payán, *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC, 1991.

<sup>150</sup> Los repliegues entre la biografía del personaje protagonista y la del actor que lo interpreta se interpretan a la luz de Marlon Brando y Robert Lindsey, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, Toronto, Random House of Canada, 1994. De manera perturbadoramente análoga, en lo relativo al personaje principal femenino de la película se aludirá al texto de Lina Das, “I felt raped by Brando”, entrevista con Maria Schneider publicada en el *Daily Mail*, 19 de julio de 2007.

la investigación— de la poética de David Cronenberg<sup>151</sup>. Un trabajo del crítico de cine Donald P. Costello permite —al final de la primera sección del trabajo— penetrar en las relaciones entre este medio y la contracultura<sup>152</sup>. Más ampliamente, la literatura sobre el género del cine de terror —en el que lo teratológico (y su popularización) ha conocido un desarrollo estético de la mayor relevancia— ha servido como fuente para el estudio de temas tan variados como la maldad infantil<sup>153</sup> o el diseño de las voces monstruosas en los orígenes del cine sonoro<sup>154</sup>. Y, desde luego, la constante compañía filosófica que Slavoj Žižek proporciona a este trabajo también se manifiesta en sus ya clásicas (y no menos constantes, a lo largo de toda su obra) referencias al cine, de entre las cuales aquí se recogen algunas dedicadas a autores tan diversos como Philip Kaufman (director de *La invasión de los ultracuerpos*), los hermanos Wachowski (autores de *Matrix*), Alfred Hitchcock, Charles Chaplin o los hermanos Marx. Todo ello sirve para abordar, desde muy diferentes ángulos, las principales hipótesis planteadas en esta investigación, y más concretamente para analizar la coagulación de éstas dentro de películas como *El hombre elefante* y *El niño salvaje*.

La noción de voz límite, limítrofe en sí misma, se dibuja y desdibuja en la tenue orilla que separa la categoría científica del artefacto filmico (o literario). El proceso analítico que toma esa idea como objeto de estudio vuelve a insertar la paradoja en su mismo núcleo, al proponerse vislumbrar cómo se configura discursivamente la biografía de seres como Victor de l’Aveyron en sedes tan aparentemente distintas como informes médicos, apuntes historiográficos, ensayos memorísticos y antropológicos, relatos más o menos terroríficos, o creaciones cinematográficas. Sólo así nacen, para el receptor, estos “monstruos” —en la terminología propuesta— incapaces de construir (o reconstruir) narrativamente su propia existencia, dada su esencial ajenidad respecto al lenguaje. La de estos seres teratológicos, incapaces de toda expresión verbal y, en ese

---

<sup>151</sup> Chris Rodley (ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1992.

<sup>152</sup> Donald P. Costello, “From Counterculture to Anticulture”, en *Review of Politics*, vol. 34, nº 4 (octubre de 1972), pp. 187 a 193.

<sup>153</sup> Roberto Cueto, “El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil”, en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad* (coordinado por Vicente Domínguez), Madrid, Valdemar, 2003.

<sup>154</sup> Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, *op. cit.*

sentido, muy próximos a ciertas comprensiones de la animalidad, es considerada aquí una inapelable voz límite.

Más atención aún recaba en este trabajo otro caso de estudio análogo, el de Joseph C. Merrick, conocido como el Hombre Elefante por sus acentuadas deformidades físicas, que entre otras muchas afecciones le provocaron una práctica incapacidad para el habla inteligible. Las profundas diferencias entre los diversos relatos dedicados a este ser monstruoso —desde las memorias del Dr. Frederick Treves, cirujano que acogió a Merrick en el Hospital de Londres, o la autobiografía de Tom Norman<sup>155</sup>, exhibidor que presentaba al Hombre Elefante como atracción de feria, hasta la película *El hombre elefante*, de David Lynch— ponen de manifiesto que la teratológica existencia de este ser (de quien nunca podremos saber, realmente, cómo vivió —ni siquiera qué pudo significar “vivir” para él—) resulta, todavía hoy, tan incomprensible como su voz límite. En la contorsionada figura de Merrick parecen fundirse indisociablemente los dos elementos que el antropólogo Lucien Malson menciona en el subtítulo de su libro, antes citado: *Les enfants sauvages: Mythe et réalité*.

No es fortuito que los dos casos teratológicos más profusamente analizados en este texto —el de Victor de l’Aveyron y el del Hombre Elefante— procedan, en términos históricos, de los escasamente tiernos albores de la llamada Edad Contemporánea. En este punto, la paradoja sobrevuela de nuevo estas líneas, pues si una de las críticas más frecuente y virulentamente proferidas —también por el autor de este trabajo— hacia un ingente número de estudios musicológicos (al igual que hacia muchas programaciones de conciertos o emisiones radiofónicas de “música clásica”) se centra en su acrítica y desproporcionada predilección por el siglo XIX europeo, esta investigación —que intenta aportar cierto aire fresco a ese repertorio de estudios, y que dedica buena parte de su primer capítulo al análisis de manifestaciones artísticas “vanguardistas” nacidas en el siglo pasado— ha terminado tomando como objeto de examen destacado ciertos fenómenos que cabría describir como paradigmáticos de los

---

<sup>155</sup> Estos dos textos, junto a otras muchas fuentes, son cuidadosamente presentados y estudiados en el libro de Michael Howell y Peter Ford, *La verdadera historia del Hombre Elefante* (traducción de Eugenia Vázquez Nacarino), Madrid, Turner, 2008.

primeros años del proteico siglo XIX. Un momento histórico, eso sí, que no ofrece aquí sus facetas más melódicas y agraciadas, sino que revela sus rasgos más teratológicos y decadentes, en consonancia con estas palabras de Michel Foucault —otro autor imprescindible en esta suerte de *dramatis personae* que acopia las fuentes de esta investigación—, cuya influencia aquí es tan constante (aunque acaso tan subterránea) como la de Nietzsche, a quien se dedica el libro a continuación citado:

Pasemos a la *Entstehung* de la historia; su lugar es la Europa del siglo XIX: patria de las mezclas y de las bastardías, época del hombre-mezcla. Respecto a los momentos de alta civilización, henos aquí como los bárbaros: tenemos ante los ojos ciudades en ruinas y monumentos enigmáticos; contemplando los muros derruidos, nos preguntamos qué dioses han podido habitar todos estos templos vacíos. Las grandes épocas no tenían tales curiosidades ni tan grandes respetos; no reconocían predecesores; el clasicismo ignoraba a Shakespeare. La decadencia de Europa nos ofrece un inmenso espectáculo en el que se renuncia o se prescinde de los momentos más vigorosos. Lo propio de la escena actual es representar un teatro; sin monumentos que sean obra nuestra y que nos pertenezcan, vivimos en una multitud de decorados<sup>156</sup>.

Si bien algunas de estas sentencias foucaultianas podrían aplicarse, en muy buena medida, a la epigonal y decadente actualidad europea —posiblemente también, hay que reconocerlo, a cualquier otro momento histórico—, su interés aquí es el de contextualizar un examen —con visos de disección— que, es bueno avisarlo, no se orienta hacia la búsqueda del origen identitario de una subjetividad propia de la contemporaneidad (si es que algo lejanamente parecido a esto último existe o podría existir). Tampoco se trata aquí de hacer buenas aquellas palabras inscritas en el primer volumen, sección cuarta, capítulo quince, de *El capital*, donde Karl Marx advertía: “En la historia, igual que en la naturaleza, la podredumbre es el laboratorio de la vida” (aunque cabe recordar que el segundo capítulo de la tesis se titula “La voz límite como voz excremental”, y su primer epígrafe reza “Artaud: la búsqueda de la fecalidad”). La dimensión historiográfica del ejercicio que ahora se inicia, y que tendrá algunas de sus

---

<sup>156</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (versión castellana de José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 59 y 60.

últimas escalas en el siglo XIX que también alumbró esa enseñanza marxiana, quisiera estar marcado por un talante foucaultianamente genealógico:

La historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparla; no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen que regresaremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan<sup>157</sup>.

Frente a un seductor Positivismo, que como vicio epistemológico (igualmente característico del siglo XIX) podría hacer pensar que la obsesiva acumulación de datos vocacionalmente objetivos constituye, en sí misma, una aproximación al conocimiento (o, en casos más extremos, a la verdad), es posible repensar —todavía hoy, y todavía aquí— las posibilidades y limitaciones de un esfuerzo que no sólo se reconoce como fundamentalmente interpretativo, sino que además intenta hacer de las potenciales distinciones entre lo verdadero y lo ficticio una parte primordial de su propio objeto de estudio. Así lo exige —por lo demás— el protagonismo de la categoría de voz límite (con su inmanente tendencia hacia lo inexistente), o el hecho —aún sorprendente— de que nuestro vocabulario musicológico todavía no esté acostumbrado a declinar expresiones como “música ficción”.

Sin embargo, dado que fue precisamente en el siglo antepasado (entendido en su modalidad provinciana y colonialmente europea —la presunta contradicción entre esos dos adverbios desaparece con la evocación de esa típica forma de apisonar al otro, o a lo otro—) el que testimonió la condensación —ya que no el surgimiento— de muchas de las certitudes e incógnitas discutidas en este trabajo, algunos de sus párrafos ahondarán en otras inquietantes intuiciones foucaultianas:

Pero aún hay más: el europeo no sabe quién es; ignora qué razas se han mezclado en él; busca qué papel podría ser el suyo; no tiene individualidad. Así se comprende por qué el siglo XIX es espontáneamente historiador: la anemia de sus fuerzas, las mezclas que han borrado todos sus caracteres producen el mismo

---

<sup>157</sup> *Ibid.* pp. 67 y 68.

efecto que las maceraciones del ascetismo; su imposibilidad de crear, su ausencia de obras, la obligación que tiene de apoyarse en lo que antes y en otras partes se hizo, le obligan a la baja curiosidad del plebeyo<sup>158</sup>.

El siglo XIX que aquí se pretende rastrear —y que resulta tan aparentemente ajeno al de Johannes Brahms, Gustav Mahler o Richard Strauss— también presencié el advenimiento de una tecnología crucial para este estudio: la fonografía. No menos importante para la gestación de este trabajo ha sido *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*<sup>159</sup>, de Jonathan Sterne. Tal y como se defiende en ese volumen —que se describe a sí mismo como “una historia de la *posibilidad* de la reproducción sonora”—, la invención de la fonografía a finales del siglo XIX es el resultado de un proceso que se inicia a mediados del siglo anterior, cuando el “sonido en sí” devino un objeto de pensamiento autónomo (mientras que antes siempre se había conceptualizado a través de nociones como “voz” o “música”). Paralelamente, el sentido del oído fue aislado, medido, simulado y reificado a través de una serie de operaciones (que se describirán a partir del cuarto capítulo de esta investigación), sin las cuales no habría sido posible llegar a concebir o imaginar la tecnología fonográfica.

Es difícil sobreestimar la trascendencia del concepto de fonografía (y de las aportaciones de Sterne a este respecto) en el contexto trazado por esta tesis doctoral. Si esa influencia no se ha proyectado todavía sobre un mayor número de estudios de naturaleza musicológica, ello sólo puede explicarse a través del notable (pero aún poco analizado) hecho de que compositores decimonónicos como los antes mencionados, al igual que algunos de sus más eminentes herederos —empezando por Schönberg—, pese a convivir con esa nueva forma de relación con lo sonoro que la fonografía inauguraba (recuérdese que el propio Brahms grabó en 1889 una interpretación al piano de su Primera Danza Húngara en un cilindro de cera), jamás vieron trastocadas por ello sus concepciones sobre la música. En otras palabras, la tradición musical clásica encarnada en esos autores y otros similares —al igual que las usanzas musicológicas surgidas al rebufó de esos compositores— permaneció inane e indiferente ante lo que hoy parece, indudablemente, el más destacado suceso en la historia de la música desde, quizá, el

---

<sup>158</sup> *Ibid.* 60 y 61

<sup>159</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.*

surgimiento de la notación (o, en cualquier caso, desde la invención de la imprenta musical).

La transformación en el estatuto ontológico del sonido que la aparición de la fonografía acarrió indefectiblemente consigo, aunque no afectara siquiera mínimamente al pensamiento musical de ciertos compositores —que continuaron escribiendo sus partituras como si nada hubiera pasado (conforme a un fenómeno que se perpetúa hasta nuestros días, en la complicidad de conservatorios, universidades, auditorios, etc.)—, por supuesto recibe una atención capital en el presente trabajo. De manera paradójica —una vez más—, puesto que la voz límite, en su vocación evasiva respecto a todo lo relacionado con la representación (simbólica o no), es también una voz insoportable, es decir, imposible de registrar o codificar en cualquier tipo de soporte fonográfico.

La fonografía, por expresarlo aún de otra manera, acecha continuamente los límites entre la oralidad y la escritura. Pero, pese a estas dificultades (o precisamente debido a ellas), el análisis filosófico —estético, y también ontológico— de la fonografía (que, conforme a una de las tesis más aventuradas y modestamente originales de este trabajo, llegará a describirse como “una técnica de generalización del eco”), así como de algunas de sus implicaciones, constituye uno de los múltiples núcleos de esta investigación doctoral.

Esta acendrada curiosidad hacia la tecnología fonográfica bien podría haber conducido la temática de este trabajo en la dirección de los llamados *media studies*, de los *technology studies*, o incluso —sin alejarse demasiado de otras aproximaciones musicológicas algo más convencionales— hacia el ámbito de la música electroacústica. No es esa la expectativa que debe forjarse el lector, aunque algunas de las manifestaciones artísticas discutidas principalmente en la primera sección sí exigirán cuidadosas reflexiones acerca de su dimensión tecnológica (como *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, *I Am Sitting in a Room*, de Alvin Lucier, o los *cut-ups* de William Burroughs, por sólo poner tres ejemplos). Pero el interés por la voz límite se ha decantado aquí, más bien, hacia otro derrotero distinto del tecnológico —y que, de hecho, puede pensarse como su opuesto—.

Si la topología de la Modernidad —desde, al menos, Descartes— señala lo maquinal como una de las fronteras de la subjetividad humana (lo que sin duda propicia la atención de un trabajo destinado a explorar la idea de voz límite), otro —o, tal vez, el otro— de sus bordes linda con la animalidad. El ser humano, en otras palabras, puede dejar de serlo bien por convertirse en una máquina, bien por devenir animal —tal es el dogma que impone un humanismo eminentemente moderno, y que en el siglo XIX alcanza un sugestivo cénit—. El camino que se aleja de lo humano en una dirección u otra atraviesa el otro concepto —junto a la voz límite— que protagoniza este estudio: lo teratológico.

*Frankenstein o el moderno Prometeo*, el relato concebido hacia 1818 por Mary Wollstonecraft Shelley, al que obligadamente se consagran varias páginas de la segunda sección de este trabajo (páginas que, por lo demás, permitirán entreabrir una perspectiva feminista en el análisis), refleja de manera subyugante cómo en el imaginario de principios del XIX la tecnología arrastra lo humano hacia lo teratológico (como también sucede con la voz del “monstruo de Frankenstein”, particularmente en la reinterpretación del mito propuesta en la película dirigida en 1931 por James Whale para *Universal Pictures*, que por tanto recabará una atención especial en el mencionado apartado).

Pero acaso la confluencia de tecnología (en su versión decimonónica), teratología y animalidad encuentre su más plástica evocación en estas palabras, con las que el cineasta David Lynch respondía al ser interrogado sobre las razones que le impulsaron a dirigir *El hombre elefante*:

Te diré qué fue lo que me animó a seguir. Fue en gran medida John Merrick, el personaje del hombre elefante. Era un tipo tan maravilloso, extraño e inocente. Eso fue. De eso trata toda la historia. Además, estaba la revolución Industrial [*sic*]. Cuando veo fotografías de explosiones, explosiones grandes, siempre me recuerdan a los tumores papilomatosos del cuerpo de John Merrick. Eran como explosiones lentas que salían desde los huesos. No estoy seguro de qué producía aquellas explosiones, pero hasta los huesos le explotaban adquiriendo la misma textura y le salían a través de la piel formando aquellos tumores que eran como

explosiones lentas. La idea de las chimeneas de las fábricas, el hollín y la industria junto a aquella piel fue otra de las cosas que me hizo seguir<sup>160</sup>.

Entre esas factorías británicas caminó torpemente un Merrick a quien sus congéneres identificaban —quizá como única forma de procesar su anómala apariencia— como el Hombre Elefante, extrayéndolo mediante esa simple operación nominativa del conjunto de lo normalmente humano y ubicándolo a medio camino de lo animal, en la trayectoria de lo monstruoso. Preguntarse por esa forma de teratológica animalidad (y, más específicamente, por la voz que podría corresponderle) implica necesariamente cuestionar la idea —y la posibilidad, o imposibilidad— de una humanidad “normal”. En este sentido, el apoyo en el pensamiento de Giorgio Agamben se demostrará idóneo:

En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un *lógos*, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación. ¿Qué es el hombre, si siempre es el lugar —y, al mismo tiempo, el resultado— de divisiones y cesuras incesantes? Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse en qué modo —en el hombre— el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano es más urgente que tomar posición acerca de las grandes cuestiones, acerca de los denominados valores y derechos humanos<sup>161</sup>.

La interrogación por el modo en que “el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano” —pregunta que transluce la indeleble impronta foucaultiana evidenciada en toda la filosofía de Agamben— es estructuralmente análoga a la que delibera sobre cómo la voz se distingue de esa no-voz que es la voz límite (concepto,

---

<sup>160</sup> Chris Rodley, ed., *David Lynch por David Lynch* (traducción de Manu Berástegui y Javier Lago), Barcelona, Alba Editorial, 1998, pp. 169 y 170.

<sup>161</sup> Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal* (traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 35.

como ya se ha expuesto, negativo y contradictorio), o sobre qué podría diferenciar exactamente una voz animal de una voz humana. Preguntas, todas ellas, que atraviesan de punta a punta esta investigación, en la que un específico e influyente trabajo de Agamben sirve como apoyo insustituible, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*<sup>162</sup>. La definición del ser teratológico acuñada en esta tesis doctoral se pliega muy adecuadamente a la pareja conceptual manejada por Agamben en su obra, pues el monstruo puede fácilmente ser pensado como un *homo sacer*, y la suya es sin duda una nuda vida (tal y como se explica hacia el final de la segunda sección de la tesis).

El propio Agamben, en otros trabajos (que no se revisan específicamente en esta investigación, pues *Homo sacer I* centra toda la atención sobre el pensamiento del filósofo italiano), se ha ocupado de ciertos temas igualmente vinculados al núcleo de esta investigación, como por ejemplo los estremecimientos que la definición de “hombre” esbozada desde los primeros atisbos de la Modernidad sufrió al confrontarse con niños bravíos como los que pueblan algunos capítulos de este trabajo. Así, por ejemplo, tras recapitular los casos que Linneo registra en su *Systema naturae* (desarrollado a través de doce ediciones entre 1735 y 1768) —la *puella transisalana* (1717), los dos *pueri pyrenaici* (1719), el joven de Hannover (1724) y la *puella campanica* (1731), cinco apariciones en menos de quince años—, Agamben afirma:

En el momento en que las ciencias del hombre comienzan a delinear los contornos de su *facies*, los *enfants sauvages*, que aparecen cada vez más frecuentemente en los límites de los pueblos de Europa, son los mensajeros de la inhumanidad del hombre, los testigos de su frágil identidad y de su falta de rostro propio. Y la pasión que experimentaban los hombres del Antiguo régimen ante estos seres mudos e inciertos, reconociéndose en ellos y “humanizándolos”, muestra hasta qué punto son conscientes de la precariedad de lo humano<sup>163</sup>.

La preocupación de este trabajo no es, desde luego, encontrar en esos niños selváticos la figura del “hombre primitivo privado de lenguaje” (el “*sprachloser Urmensch*”, tan frecuente en la literatura antropológica germánica del siglo XIX), sino

---

<sup>162</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, *op. cit.*

<sup>163</sup> Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, *op. cit.* p. 65.

más bien imaginar si y cómo podría encarnarse, en unos seres ajenos al orden de lo Simbólico, la noción de voz límite. Esta indagación, como se ha venido sugiriendo, exige una doble delimitación: la que opone lo humano a lo inhumano, y la voz a algo que, análogamente, debería poder describirse como no-voz (o voz límite).

Si hasta ahora este epígrafe introductorio se ha ocupado de mostrar las fuentes y planteamientos que, en el curso de la segunda sección del estudio, tratarán de analizar esa primera delimitación, los párrafos siguientes presentarán —a partir de las conjeturas recién expuestas— la estructura procedimental de la primera parte de la tesis, dedicada a distinguir la voz “normal” de la voz límite. Para satisfacer metodológicamente esta operación se partirá —como resulta previsible— del concepto positivo de “voz” para, a partir de ahí, ir analizando y extrayendo, uno a uno, sus elementos defectivos, aquellos vestigios de negatividad que reducen esa noción hasta el límite que toca con la nada. Se reproduce, así, en esta búsqueda de la no-voz que es la voz límite, el procedimiento descrito en estas líneas por Agamben en referencia a la conceptualización de lo no-humano:

Tenemos así la máquina antropológica de los modernos. Ella funciona —lo hemos visto— excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: *Homo alalus* [...] <sup>164</sup>.

Si estas palabras de Agamben concluyen apuntando hacia un hombre literalmente mudo como paradigma de lo inhumano, los primeros capítulos de este trabajo comienzan cuestionando la posibilidad del silencio como punto de partida para cualquier aproximación a la idea de voz límite (y, por extensión, a su teratológica dimensión subjetiva). La figura de John Cage, presencia constante a lo largo de esta obra, irrumpe estrepitosamente en sus primeros balbuceos. La conocida negación cageana de la posibilidad del silencio se entrefiera en ese capítulo inicial con otro análisis de comparable trascendencia: el de la posibilidad de eludir el significado.

---

<sup>164</sup> *Ibid.* p. 75.

La prioridad, en cuanto al examen del pensamiento de Cage, ha consistido en presentar interpretaciones novedosas (o, al menos, no demasiado manidas) de la obra de este vertiginoso autor, siguiendo la inspiración de investigadores como la filósofa y musicóloga Carmen Pardo en *La escucha oblicua*<sup>165</sup>, o el teórico de los estudios aurales Douglas Kahn en *Noise Water Meat*<sup>166</sup>. Kahn ya había editado, en 1992, y en colaboración con el artista Gregory Whitehead, *Wireless imagination. Sound, radio and the avant-garde*<sup>167</sup>, volumen por cuyas páginas deambulaban algunos creadores estudiados en la primera sección de este trabajo, como el propio Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Antonin Artaud o William S. Burroughs, lo que denota la influencia de aquella investigación en ésta.

Precisamente las creaciones de Burroughs servirán como tamiz a través del cual se tratará de acceder, de un modo no acostumbrado, a la obra de John Cage. Pese a ser prácticamente coetáneos, pobladores insignes de Nueva York en importantes momentos de sus respectivas carreras, y creadores activos a través de medios artísticos que se esparcen a través de lo sonoro, lo visual, lo textual, lo performativo, etc., el estudio conjunto de estos dos autores no ha sido demasiado frecuente, si bien este trabajo demuestra algunas de sus estimulantes posibilidades.

La estrategia que recorre toda la primera sección de este trabajo plantea una serie de metáforas que orientan las lecturas de las obras seleccionadas. Así, en el primer capítulo, la idea del virus, de lo infeccioso, de lo que penetra en el cuerpo —o en la conciencia— y produce una transformación... sirve para comprender cómo las ínfimas pero inextinguibles trazas —lingüísticas y sónicas— de la voz perviven incluso cuando ésta se ha reducido a su límite ontológico, es decir, a ese borde de la existencia más allá del cual ya no puede afirmarse que siga siendo voz.

---

<sup>165</sup> Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid, Sexto Piso, 2014.

<sup>166</sup> Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1999.

<sup>167</sup> Douglas Kahn y Gregory Whitehead, eds., *Wireless imagination. Sound, radio and the avant-garde*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1992.

Esa perspectiva aboca a otra —desarrollada en el segundo capítulo— que configura la voz límite como voz excremental, y conforme a la cual la obra de Antonin Artaud pasa a un primer plano, ocasionalmente en diálogo con la de Burroughs. Si la noción de virus servía, en los epígrafes previos, para identificar el gesto con el que la voz límite penetra en cuerpos y mentes (y para cuestionar la separación entre estos dos últimos elementos), lo estercóreo puede simbolizar el movimiento simétrico que expulsa de ellos algo tan aparentemente devaluado (esto es, desprovisto de casi todo valor, sentido, materialidad...) como la voz límite.

Penetración y expulsión, conceptos desmenuzados en los dos capítulos iniciales, refieren implícitamente a la noción de umbral, así como la a posibilidad —o imposibilidad— de franquear algo. Si esa idea, tan afín a la de voz límite, se proyecta sobre lo vivo en los dos sentidos antes aludidos —inclusión y exclusión—, al intentar averiguar qué tipo de voz podría corresponder a tales fenómenos, dos nuevas categorías de análisis —voz nonata y voz no muerta (voz en el límite de la vida y voz en el límite de la muerte, respectivamente)— surgen como obligada materia de examen en los capítulos tercero y cuarto.

En ellos el trabajo del artista británico Alan Moore —autor notablemente influido por Burroughs, como se mostrará—, y en particular su cómic *The Birth Caul*<sup>168</sup> (derivado de una *performance* del propio Moore), permitirá establecer una analogía básica para el desarrollo de esta investigación. El nacimiento, esto es, el acceso a la vida “biológica” (a la que el concepto limítrofe de voz nonata hace inicialmente referencia) encontrará un eco en el proceso de entrada a la vida “simbólica”. Aquí se preludian algunos razonamientos que, en la segunda sección de la tesis, contraponen la *zoe* (vida nuda, prelingüística, asocial, anónima, lindante con la animalidad...) con la *bíos* (“la vida cualificada del ciudadano”, desde la Grecia clásica), haciendo resonar la filosofía de Agamben —que articula una fascinante correspondencia entre los binomios *phoné-logos* y *zoe-bios*—. La voz límite encuentra su sede en todos esos intersticios, habitados

---

<sup>168</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, Paddington (Australia), Eddie Campbell Comics, 1999 —existe una versión en castellano: *El Amnios Natal* (traducción de David Macho), Madrid, La Factoría de Ideas, 2000—.

también por lo monstruoso, esto es, por aquello que se aleja del modelo “normal” (es decir, sometido a norma) de lo humano.

El escenario propuesto por Alan Moore en *The Birth Caul* para alumbrar todas estas cuestiones no es otro que el proceso de socialización del niño —cotejo de su entrada en el orden de lo Simbólico—, indudable y profundamente marcado por la violencia. Es fácil entender este tránsito apelando al registro metafórico de la muerte (y la pregunta acerca de qué o quién podría morir al atravesar el infante ese umbral cobra en este estudio una relevancia máxima). El cuarto capítulo —referido a la voz límite como voz no-muerta— da ese paso, y en él será el pensador francés Jacques Derrida quien resucite a Artaud, analizando la grabación de la voz de éste. Así se inicia una reflexión sobre la fonografía y esa cierta forma de vida (o, mejor, de no-vida) que esa invención posibilita. Este contexto hace indispensables las aportaciones del ya mencionado Jonathan Sterne sobre lo que él mismo denomina “las voces de los muertos” (cuestión que se desarrolla a través del epígrafe “el sonido reificado y la exterioridad de la voz fonográfica”).

Como los párrafos anteriores permiten intuir, el bloque textual conformado por los capítulos tercero y cuarto, y acaso especialmente este último, forman el que podría denominarse primer núcleo duro argumental de la presente investigación (el segundo núcleo se albergaría, desde este mismo prisma, en las sesenta páginas finales del trabajo). Hacia el final del cuarto capítulo se enunciará, en forma de hipótesis, una sección dedicada a “lo inhumano como centro del sujeto moderno”, donde se recrea la lectura zizekiana de Kant referida unas páginas más atrás, que ofrece una perspectiva analítica que permeará los capítulos subsiguientes (y acaso, retrospectivamente, también los anteriores).

Los capítulos quinto y sexto de la investigación, titulados respectivamente “La voz límite como voz adolescente” y “La voz límite como voz aburrida”, pueden considerarse como una suerte de interludio, que sirve de puente hacia el segundo gran bloque de la tesis, y relaja el tono filosófico alcanzado en los apartados precedentes —si bien el último bloque del cuarto capítulo, “La voz adicta”, ya preludia el carácter (entre sociológico y psicológico) que marcará el final de esta primera sección del trabajo—.

En cualquier caso, el análisis estético no desaparecerá, ni mucho menos, de estas páginas.

Antes de todo ello, y aunque la voz no-muerta se hubiese conceptualizado a través de la noción de voz ausente al comienzo del cuarto capítulo, al final del mismo lo hará a través de ese paradigma de la voz adicta. Toda adicción pone de manifiesto una forma particular de ausencia, y la toxicomanía de escritores como Artaud o Burroughs (presente tanto en sus propias vidas como en sus trabajos de creación) permite explorar algunos límites de la subjetividad —y sus correspondientes manifestaciones vocales—, dentro de un marco que nuevamente obliga a replegar cuidadosamente los planos correspondientes a lo narrativo y lo biográfico.

El libro *The Heroin Century*<sup>169</sup>, firmado conjuntamente por Tom Carnwath, médico especialista en el tratamiento de adicciones, e Ian Smith, sociólogo y antiguo consumidor de heroína, ilumina las relaciones de orden neuroquímico entre los procesos de adicción y los de aprendizaje, y ello permite retomar —en el salto del cuarto al quinto capítulo— algunos argumentos relativos al proceso de socialización infantil previamente esbozados. Ese proceso manifiesta sus más inmediatas consecuencias en la adolescencia, por lo que los estudios psicológicos y psicoanalíticos dedicados a ese estadio cobrarán protagonismo en las páginas del quinto capítulo. Lo harán, no obstante, en un contexto analítico muy determinado: el correspondiente al periodo histórico inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En esas fechas coinciden dos fenómenos de la máxima importancia para este estudio. Por un lado, se dan ciertas condiciones socioeconómicas en el llamado “Primer Mundo” que propician la adscripción de un número cada vez mayor de adolescentes a lo que se ha dado en llamar “contracultura” —fenómeno que aquí se estudia desde diferentes perspectivas: desde el análisis de creaciones cinematográficas representativas de este movimiento<sup>170</sup>, hasta la lectura de textos como *La revolución cultural (desafío*

---

<sup>169</sup> Tom Carnwath e Ian Smith, *The Heroin Century*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002.

<sup>170</sup> Como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper (1936-2010), el documental *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh (1939), y *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick (1928-1999). En la

*de una juventud*)<sup>171</sup>, donde un joven Luis Antonio de Villena parafrasea, e intenta adaptar al contexto español, *El nacimiento de una Contracultura* de Theodore Roszak<sup>172</sup>—.

Por otro lado, también surgen en este momento histórico —con cierta antelación respecto a todo lo mencionado en el párrafo anterior— las denominadas “neovanguardias”, a las que fácilmente pueden adscribirse obras como *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen, o —desde otras coordenadas estéticas— *I Am Sitting in a Room*, de Alvin Lucier, al igual que numerosas obras de John Cage, quien también será necesariamente aludido en estos epígrafes finales de la primera parte de la investigación.

La aparente oposición entre unas manifestaciones y otras —es decir, entre creaciones contraculturales de vocación masiva generalmente adscritas al universo *pop*<sup>173</sup> y obras vanguardistas más propias de la “alta cultura” y de entornos académicos— puede tambalearse al contemplar la génesis de sus planteamientos estéticos al trasluz de las coordenadas características del Romanticismo (entendido como movimiento artístico y cultural que eclosiona en el siglo XIX), y en particular al analizar su relación con el lenguaje, marcada por la infabilidad y, más ampliamente, por la imposibilidad: rasgos igualmente definatorios de la voz límite.

---

segunda sección del trabajo se consagrará todo un epígrafe a la película *Last Tango in Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci (1941).

<sup>171</sup> Luis Antonio de Villena, *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, Barcelona, Planeta, 1975.

<sup>172</sup> Theodore Roszak, *El nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (traducción de Ángel Abad), Barcelona, Kairós, 1970.

<sup>173</sup> Dentro de este contexto, el apartado dedicado a la voz adicta consagra varias páginas al análisis de las relaciones entre los “*overnight hits*” de la música de consumo *pop* y la noción de gusano auditivo (del alemán *Ohrwurm*, de donde también procede la voz inglesa *earworm*), a partir de los estudios de David Kraemer, investigador del Departamento de Ciencias Psicológicas y Cerebrales del Dartmouth College, y de James J. Kellaris, profesor de mercadotecnia en la Universidad de Cincinnati.

## **E.- Notas adicionales**

Cuando no se menciona expresamente a un traductor en los textos citados, el responsable de la versión en español es el autor de este trabajo.

Se ha comprobado la accesibilidad de todas las páginas web citadas a lo largo del texto en fecha de 1 de junio de 2015.





**SECCIÓN PRIMERA:**  
**Dimensión objetiva de la voz límite**



## Introducción

La multiplicidad de sentidos —la equívocidad, incluso— de un término como “voz” exige precisar cuáles son los aspectos de este concepto que más atención demandan en el contexto del presente estudio, especialmente en lo que concierne a su diferenciación respecto a la noción de “lenguaje”. Pues si en el título del trabajo de investigación que precedió a esta tesis doctoral<sup>174</sup> también se utilizaba el término “voz”, allí se hacía referencia a ésta en su relación con lo lingüístico<sup>175</sup>, y aunque aquel texto analizaba las conexiones entre voz y lenguaje desde una vocación de máxima apertura (al menos la suficiente como para que allí cupiesen, por ejemplo, los *Lautgedichte* de Hugo Ball, o se introdujeran algunas reflexiones —que se desarrollarán con mayor profundidad en estas páginas— acerca de la obra de Marinetti, o la de Artaud), en la presente investigación se manejará una idea de voz no necesariamente conectada, *a priori*, con la idea de lenguaje, lo cual merece las explicaciones de las páginas siguientes.

La noción de voz que aquí se propone es, por tanto y en este sentido, previa a la de lenguaje. Ello no quiere decir, ni mucho menos, que en estas líneas no se vaya a atender a fenómenos vocales de tipo lingüístico, sino que, en tales casos, ello se hará pensando en una idea de voz autónoma (hasta donde esto sea posible) respecto a esa contingente configuración lingüística. En otras palabras, en esos casos no nos referiremos a la voz como lenguaje, sino a la voz *tras* el lenguaje.

Tampoco quiere decir lo anterior que el concepto de voz que aquí se desarrollará deba considerarse —ya que no lingüístico— musical. Si entendemos la música como conjunto de categorías que permite representar el sonido, puede afirmarse que la noción

---

<sup>174</sup> Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*. Trabajo de investigación defendido en el Dpto. de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2004.

<sup>175</sup> En el título del mencionado trabajo se evitó la introducción del término “lenguaje” con el fin de eludir una posible confusión respecto a la idea de “lenguaje musical”, toda vez, además, que una importante referencia en el ámbito del análisis de música electroacústica (en general, y no en su vinculación con el lenguaje natural) es el libro de Simon Emmerson, *The Language of Electroacoustic Music*, Basingstoke-Hampshire, Macmillan, 1986.

de voz aquí propuesta se ubica *ante* el umbral de la música. En directo contraste con otras propuestas teóricas dedicadas a analizar la voz desde una perspectiva eminentemente musical<sup>176</sup>, este trabajo podría situarse más cerca de la voluntad (o, más bien, aspiración) expresada por John Cage cuando proponía “escuchar un sonido justo antes de que el propio pensamiento tenga la oportunidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”<sup>177</sup>. Se trata, en fin, de intentar penetrar en esa vivencia que Antonin Artaud, otro de los protagonistas de las páginas siguientes, relataba en estos versos:

*Moi poète j’entends des voix qui ne sont plus du  
monde des idées.*

*Car là où je suis il n’y a plus à penser*<sup>178</sup>.

Las tenues fronteras que pueden separar aquel *tras* (el lenguaje) de este *ante* (la música), o estos dos términos del *plus* artaudiano, dan cuenta del carácter limítrofe del concepto de voz que aquí se pretende analizar. Y llegados a este punto, en el que los juegos con las preposiciones y los adverbios no hacen sino revelar lo inadecuado del (por otro lado inevitable) uso de metáforas espaciales en un ámbito tan impalpable como el que rodea a la voz<sup>179</sup>, se hace necesaria la referencia a los esfuerzos realizados en esta misma dirección por Roland Barthes al elaborar la noción de geno-canto:

---

<sup>176</sup> Cf. Michael Edward Edgerton, *The 21st-century voice*, Lanham, Scarecrow Press, 2004, o Trevor Wishart, *On Sonic Art*, Ámsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996. Si en libros como éstos se tiende a presentar las posibilidades de la voz en sus límites técnicos, aquí, por el contrario, se tratará de analizar la voz en unos límites que podrían calificarse como ontológicos.

<sup>177</sup> John Cage, *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1985, p. 98.

<sup>178</sup> “Yo poeta escucho voces que ya no son del / mundo de las ideas. / Pues aquí donde estoy ya no hay más que pensar” (Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. I, París, Gallimard, 1974, p. 11).

<sup>179</sup> “[P]odemos notar enseguida a qué dificultad se enfrenta cualquier tratamiento del tema de la voz: a saber, que el vocabulario es inadecuado. El vocabulario bien puede distinguir entre matices del significado, pero las palabras nos fallan cuando nos enfrentamos a las tonalidades infinitas de la voz, que exceden infinitamente al significado. No es que nuestro vocabulario sea escaso y se deba remediar su deficiencia: ante la voz, la palabra falla de manera estructural” (Mladen Dolar, *Una voz y nada más* — versión de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli—, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2007, pp. 25 y 26).

El *geno-canto* es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones “desde el interior de la lengua y en su propia materialidad”; se trata de un juego significativo ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo<sup>180</sup>.

En la conocida distinción barthesiana, inspirada en la oposición entre geno-texto y feno-texto que ideara Julia Kristeva, el geno-canto se opone al feno-canto. El feno-canto es la dimensión de la voz cantada que posibilita la comunicación, permite la clasificación en géneros, sirve a la emoción codificada (es lo que conduce también a la vulgarización técnica a base de perfección), cubre “lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época (la ‘subjetividad’, la ‘expresividad’, el ‘dramatismo’, la ‘personalidad’ de un artista)”<sup>181</sup>... El cuerpo del placer que instaura una voz, en cambio, pertenece a la esfera del geno-canto. A primera vista, parecería que la categoría musical más apropiada para aproximarse a este concepto podría ser el timbre, si bien Barthes excluye expresamente esta hipótesis:

El “grano” de la voz no es —o no lo es tan sólo— su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto). El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que *escribir*, pues lo que se produce a nivel del geno-canto es escritura, de forma definitiva<sup>182</sup>.

La búsqueda del grano de la voz exige penetrar en una zona donde el origen voluptuoso de la lengua aún no fue clausurado en las significaciones. Pues bien, para los propósitos de este trabajo resultará necesario avanzar (manteniendo la metaforología espacial) un paso más; si Barthes nos invitaba a buscar en el fondo, ahora se trata de

---

<sup>180</sup> Roland Barthes, “El grano de la voz”, en *Lo obvio y lo obtuso* (traducción de C. Fernández Medrano), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986, pp. 262-271, p. 265.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.* p. 268.

indagar qué puede haber detrás de ese fondo, preguntarse qué existe más allá (o por debajo) de aquella voluptuosidad sonora propia del geno-canto.

Al acometer tal tarea no debe desdeñarse la posibilidad de que el resultado de la búsqueda sea radicalmente distinto de lo que nuestras expectativas pareciesen augurarnos. Porque esa voz que yace por debajo del geno-canto, detrás de su sensual materialidad, no estaría ya en los límites entre lo que apenas es lenguaje y lo que aún sigue siendo voz, sino entre lo que todavía es voz y lo que existe más allá. Esta *voz límite* (voz limítrofe, pero también voz *en su* límite), en el borde entre la propia voz y su afuera, se superpone —así trataremos de sostener a lo largo de esta investigación— con una frontera de la identidad subjetiva —del yo—, al menos tal y como ésta se configura y define en la Modernidad. Lo que hay más allá de la voz, desde este punto de vista, es su otro: lo que ya no puede ser voz, y sólo puede ser caracterizado mediante descripciones negativas (pues en el abismo del afuera no tiene sentido trazar nuevas fronteras, y en eso precisamente consiste definir).

Cabe esperar, por tanto, que al escudriñar lo que existe —o, más bien, lo que queda— en los terrenos limítrofes entre la voz y lo que ya no puede serlo, no aparezca nada semejante al geno-canto ni a su capacidad sonora para deleitarnos sensualmente (no a otra cosa parecía referirse la voluptuosidad barthesiana). Es más probable que en esas capas más exteriores de la voz, ésta tienda a disminuir, a corromperse, a desintegrarse. ¿Tendría sentido otra posibilidad en las inmediaciones de lo *mudo*?

Si la voz disminuye, se corrompe y desintegra al bordear sus límites más extremos, también es posible recorrer ese camino en el sentido opuesto: entender la voz límite como intermediaria con la nada, como mensajera de lo ausente. A esto parece referirse el filósofo esloveno Slavoj Žižek cuando escribe, en una de sus múltiples referencias cinematográficas, lo siguiente:

De este modo, la bien conocida aversión de Chaplin al sonido no debe desecharse como un simple compromiso nostálgico con un paraíso silencioso; revela un conocimiento (o al menos un presentimiento) mucho más profundo

que lo habitual del poder destructivo de la voz, del hecho de que la voz funcione como un cuerpo extraño, como una especie de parásito [...] <sup>183</sup>.

La identificación de la voz con un parásito que desde fuera, desde lo desconocido, invade nuestro cuerpo y nos posee, se conecta muy estrechamente con la idea de voz límite que aquí se viene describiendo. La voz actuaría en estos casos como portadora de lo otro —lo ajeno, lo que no es mío, lo que no está aquí, lo que no soy yo—, que penetra en nosotros y nos altera. El lenguaje, a su vez, no sería sino la herramienta —el agente— a través de la cual se produce la infección; se trataría de un lenguaje, por tanto, subordinado a la voz, que no llegaría a ser geno-canto al no poder esa voz ser cantada, ni tan siquiera dicha.

Podemos aproximarnos hacia esa comprensión parasitaria de la voz a través del trabajo de varios autores, cultivadores de diferentes prácticas artísticas en el pasado siglo. En su obra, la voz puede representarse como un organismo vivo, que continuamente intenta alojarse en cada vez más cuerpos y mentes (aunque la distinción entre unos y otras, como veremos, quizá no resulte del todo pertinente), y que con su mera existencia fenoménica consigue reproducirse y extenderse progresivamente. Entre los escritores que han especulado con una noción viral de la voz debe destacarse al novelista William S. Burroughs (1914-1997) <sup>184</sup>, cuya obra y pensamiento estético servirán para vertebrar las páginas iniciales de esta primera sección, alrededor de la cual gravitarán también otros creadores como John Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Antonin Artaud, Alan Moore, Karlheinz Stockhausen o Alvin Lucier. La trama tejida a partir de las concepciones estéticas de estos autores nos servirá como una red mediante la cual se intentará atrapar la noción, por definición inaprensible, de voz límite.

---

<sup>183</sup> Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Nueva York, Routledge, 2001, p. 2.

<sup>184</sup> Ideas muy similares a éstas también aparecen, por ejemplo, en la obra del artista conceptual Vito Acconci (nacido en 1940), o la del cineasta canadiense David Cronenberg (nacido en 1943), si bien puede considerarse que estos dos últimos creadores han seguido, de maneras diferentes, la estela burroughsiana. Resulta especialmente reseñable desde nuestra perspectiva que todos ellos, pese a provenir de disciplinas artísticas distintas de la creación musical, hayan canalizado algunas de sus elaboraciones estéticas sobre este tema a través del medio sonoro.



## **CAPÍTULO 1.- La voz límite como voz vírica**

### **1.1.- Burroughs: silencio imposible, significado mutante**

Conforme a la particular visión burroughsiana del mundo, nuestra civilización está gobernada por un sistema de ventriloquia masiva, en virtud del cual diferentes voces invaden y ocupan la conciencia de los individuos. Según se explica en *The Adding Machine*, estos mecanismos de dominación y control habrían estado presentes desde los tiempos de las sociedades más primitivas, donde el rey o el sacerdote gobernaban “reproduciendo su voz en los cerebros de sus súbditos”, hasta nuestros días, en los que los medios de comunicación de masas (periódicos, radio, televisión, revistas...) dictan continuamente una serie infinita de órdenes, a menudo contradictorias, a las que los ciudadanos quedamos sometidos<sup>185</sup>.

Pero este tipo de contaminaciones víricas producidas por la voz no sólo tendrían lugar a nivel masivo, ni se reducirían a los casos más evidentes de propaganda ideológica. Según Burroughs, cualquier forma de comunicación oral, hasta la más privada, también implica un contagio mediado por la voz: “si estás escuchando a alguien, la voz de esa persona está dentro de tu cabeza. Esa voz, en alguna medida, ha invadido y ocupado tu cerebro”<sup>186</sup>. Una conversación con un amigo, por ejemplo, incorpora indefectiblemente una inoculación vírica, pues la contaminación se produce independientemente del marco de confianza o buenas intenciones que rodee a ese acto comunicativo. Nuestros prejuicios morales no deberían, pues, teñir necesariamente de negatividad la contaminación vírica esencial a todo intercambio de información. Respecto a esta perspectiva (que podríamos denominar relativista) sobre el fenómeno viral, el cineasta David Cronenberg (autor, en 1991, de una adaptación libre —una reconstrucción filmica, podría decirse— de la novela de Burroughs *Naked Lunch*), propone una visión concomitante con la del escritor estadounidense:

Un virus está solamente haciendo su trabajo. Está tratando de vivir su vida. El hecho de que mientras lo hace te esté destruyendo no es su culpa. Se trata de

---

<sup>185</sup> William S. Burroughs, *The Adding Machine: Selected Essays*, Nueva York, Seaver Books, 1986, p. 91 y ss.

<sup>186</sup> *Ibid.*

intentar comprender las interrelaciones entre los organismos, incluso esas que vemos como enfermedades. Entenderlo desde el punto de vista de la enfermedad es una cuestión de la vida. No tiene nada que ver con una enfermedad. Pienso que la mayoría de las enfermedades se sorprenderían por ser consideradas enfermedades. Es una connotación muy negativa. Para ellas, es muy positivo cuando toman el control de tu cuerpo y te destruyen. Es un triunfo<sup>187</sup>.

Los planteamientos de Burroughs sobre la voz viral también pueden rastrearse a partir del análisis de la novela *The Ticket That Exploded*<sup>188</sup> que presenta N. Katherine Hayles en su artículo “*Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity*”<sup>189</sup>. Este texto examina la forma en que Burroughs describe, en un pasaje de su libro, cómo el cuerpo puede ser objeto de ocupación y expropiación por parte de diferentes parásitos, tanto culturales como físicos<sup>190</sup>.

Para el narrador [de la novela de Burroughs], la prueba de esta invasión o infección parasitaria es la experiencia del monólogo interior que todos nosotros compartimos. “El hombre moderno ha perdido la opción del silencio”, se afirma. “Intenta lograr por lo menos diez segundos de silencio interior. Te encontrarás

---

<sup>187</sup> Chris Rodley (ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1992, p. 82. Rafael Sánchez Ferlosio conecta su concepto de narración (del que intentaremos dar cuenta más adelante) con reflexiones acaso semejantes a las del director canadiense: “La narración debe ser amoral, como lo es su propio objeto: la evocación de un acontecer”. Rafael Sánchez Ferlosio, “Sobre el *Pinocchio* de Collodi”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pp. 86-96, p. 91.

<sup>188</sup> William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded*, Nueva York, Grove Press, 1967 (la primera edición es de 1962). Esta novela constituye la segunda parte de lo que la crítica ha denominado *The Nova Trilogy*, que también incluye *The Soft Machine*, aparecida inicialmente en 1961, y *Nova Express*, publicada en 1964. Todos estos textos hacen uso de la técnica del *cut-up*, y proceden de un conjunto de manuscritos redactados por Burroughs en Tánger, París y Londres entre 1953 y 1958.

<sup>189</sup> N. Katherine Hayles, “Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity”, en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Adalaide Morris (ed.), Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1997, pp. 74-96. Allí se trazan diversas (e inspiradoras) analogías entre las concepciones del lenguaje de Samuel Beckett y las de William Burroughs.

<sup>190</sup> *Ibid.* p. 85 y ss.

con un organismo que se resiste y que *te fuerza a hablar*. Ese organismo es la palabra”<sup>191</sup>.

¿Pero se trata de la palabra, o deberíamos referirnos, más bien, a la voz (por así decir, la mera voz)? Ciertamente, Burroughs utiliza el término “*word*” (“*Word is an organism*”, escribirá en otro pasaje de la novela<sup>192</sup>), pero parece apropiado retomar la idea de una relación vicarial entre voz y lenguaje que proponíamos anteriormente —una concepción del lenguaje como instrumento de la voz— para contrastarla con el planteamiento burroughsiano: ¿A qué tipo de palabra podría referirse el escritor? ¿Hasta qué punto es dependiente esa palabra de la voz? ¿Debe considerarse la palabra como el elemento principal del monólogo interior, o acaso desempeña la voz —una cierta forma de voz— ese papel?

Todas estas preguntas apuntan directamente hacia uno de los problemas principales de la imposible definición de la voz límite. Pues, si antes se mencionó que esa voz (disminuida, corrupta, desintegrada...) no necesariamente suena, no es menos cierto —como también se indicó al aludir a Barthes— que la voz límite tampoco necesariamente significa. Cuando menos, no puede significar, ni sonar, de la misma manera que lo hace lo que normalmente entendemos como palabra. Por ello, al enfrentarnos con la palabra burroughsiana —esa palabra infecciosa y contaminante—, para aproximarla al concepto de voz límite debemos prescindir de todo lo que aquella tiene de palabra en el sentido común de la expresión, es decir, de todos sus vestigios de sonoridad y significación, hasta llevarlos, precisamente, a sus respectivos límites.

Como reducción al absurdo del argumento sobre el que antes nos interrogábamos, cabe reflexionar acerca de cómo la palabra, entendida en un sentido burroughsiano, podría llegar a cumplir su función vírica en ausencia de la voz. Inmediatamente se nos aparece que, por ejemplo, la lectura silenciosa es capaz de transmitir —contagiar— la palabra sin que medie la voz de lector. ¿Estaríamos, en ese

---

<sup>191</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>192</sup> Laurie Anderson, otra artista a quien la obra de Burroughs influyó radicalmente, popularizó en 1979 la canción “*Language is a virus*”. Pero, incluso en un tema pop como éste, ¿es la voz un mero soporte del lenguaje, o es el lenguaje un mero contenido para la voz?

caso, en presencia de una manifestación de la voz límite? El fenómeno de la lectura en silencio, de manera idéntica al ya referido monólogo interior, nos obliga a preguntarnos cuánto tienen esas palabras —que solamente resuenan en nuestra consciencia mientras leemos o, simplemente, pensamos— de voz. Pero al formular la cuestión en esos términos no estamos sino consolidando un esquema, acaso demasiado simplista, en virtud del cual el concepto de palabra estaría tan directamente vinculado a la significación como el de voz lo estaría al hecho sonoro. Así, la palabra generada mediante la lectura silenciosa —o durante el monólogo interior— significaría, aunque no sonase, y, del mismo modo, con facilidad podríamos imaginar formas de voz que sonasen, pero que no significasen nada en absoluto. Pues bien, ninguno de estos casos interesa demasiado a los efectos de considerar la noción de voz límite, ya que ésta siempre acontece en los márgenes de lo absoluto, provocando que la significación se deslice hasta allá donde, en principio, no tenía lugar (sin perjuicio de que, en tales casos, la voz límite grite con la mayor intensidad o enmudezca en los bordes del susurro), o que su sonido se filtre donde y cuando no estaba previsto (y, en esos supuestos, el hecho de que ése sea o no un sonido significante resulta igualmente irrelevante). El sinsentido y el silencio (o, en su caso, el ruido) no operan sino como atenazadores muros de contención para la voz límite, muros que en ocasiones ésta desborda. Y es precisamente ese rebasar lo que constituye la esencia (marginal, suplementaria, excesiva y excedente) de la voz límite<sup>193</sup>.

Regresando a nuestro ejemplo anterior de la lectura silenciosa, incluso en ese caso —pero por una vía muy distinta de la que antes se nos manifestó— acontece algo describable como una modalidad de la voz límite, ya que este tipo de lectura (lo que viene a decir: toda lectura) está siempre mediada por alguna forma de voz, aunque ésta sea, ciertamente, limítrofe. Una expresión —no solamente metafórica, pensamos— de este hecho se manifestaría en el hecho de que los pacientes laringectomizados siempre

---

<sup>193</sup> Estas palabras del psicoanalista y filósofo esloveno Mladen Dolar pueden arrojar algo más de luz sobre las ideas que se intentan expresar aquí: “[N]o todas las voces se oyen, y quizás las más intrusivas y apremiantes sean las voces no oídas, y la cosa más ensordecedora sea el silencio. En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz que no se puede acallar” (Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, op. cit. p. 26).

reciban la prohibición médica de leer, incluso “en silencio”, durante el periodo de recuperación que sigue a su operación, ya que este ejercicio hace trabajar a las cuerdas vocales, aunque sea a un nivel acústica y muscularmente imperceptible, pero que puede dañar los órganos que se están rehabilitando<sup>194</sup>. En la sutil extensión que se produce desde los dominios de la conciencia hasta las leves contracciones musculares proscritas para estos pacientes, o en las orillas de un camino que conduce desde los umbrales de la voluntad subjetiva de cualquier lector silencioso —no necesariamente laringectomizado— hacia el mero mecanismo anatómico que no puede evitar la articulación de ese algo que no llega a ser voz, allí podría radicar el atisbo de una voz límite que ni se encuadra plenamente dentro de la conciencia del lector, ni pertenece tampoco al dominio de lo propiamente acústico. La infección descrita por Burroughs se produciría, en el caso de la lectura silenciosa, en el tránsito desde la página impresa hasta la vibración incontenible de los pliegues de las cuerdas vocales; el virus hace mutar la palabra (impresa, legible, estable...) en voz (impronunciable, incomprensible, inestable... y al mismo tiempo involuntaria, inconsciente, incontrolable), voz límite.

Dicho todo lo anterior, cabe añadir: la palabra, en el texto de Burroughs, está más ligada a la voz (es decir, al sonido —siquiera en su versión más limítrofe—) que al lenguaje (es decir, al sentido), y por ello ese organismo que “te fuerza a hablar” se opone al silencio, no al sinsentido.

Como escribía Joan Didion en una reseña de la novela de Burroughs *The Soft Machine*<sup>195</sup>, en la obra de este escritor “el medio *es* el mensaje: la cuestión no es qué dice la voz, sino la voz en sí, una voz tan directa, original y versátil como para desarticular cualquier escrutinio detallado de lo que está diciendo”<sup>196</sup>. Burroughs nos

---

<sup>194</sup> Para un análisis neuropsicológico de este fenómeno, véase, por ejemplo, Robert J. Zatorre, Andrea R. Halpern, Marc Bouffard, Jennifer A. Johnson, “Behavioral and neural correlates of perceived and imagined musical timbre”, en *Neuropsychologia*, 42 (2004), donde se describen experimentos que relacionan la percepción de estímulos visuales (y auditivos) con procesos de subvocalización.

<sup>195</sup> William S. Burroughs, *The Soft Machine*, Londres, Paladin, 1986. La primera edición es de 1961, si bien en 1966 apareció una “primera edición revisada”.

<sup>196</sup> Joan Didion, “Wired for Shock Treatment”, en *Book Week*, 27 de marzo de 1966, p. 2, citado en Robin Lydenberg, “Sound Identity Fading Out. William Burroughs’ Tape Experiments”, en *Wireless imagination. Sound, radio and the avant-garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge

devuelve precisamente al margen de operación donde habíamos confinado el concepto de voz que venimos elaborando. La palabra que, según el novelista, nos invade, nos infecta y nos ocupa, es lenguaje. Pero es lenguaje porque es voz (no al revés), y es voz antes que lenguaje<sup>197</sup>.

Tras intentar responder al dilema que concierne al lugar de la voz límite frente a la hipótesis de un lenguaje que se presentase aparentemente separado de cualquier manifestación de la voz (cual era el caso del monólogo interior, o de la lectura silenciosa), quedamos ante el umbral del problema complementario: ¿podría pensarse en una forma de voz que, para contaminarnos víricamente, no necesitara del lenguaje? No es el propósito de este texto abordar directamente los temas que, especialmente a partir del denominado “giro lingüístico”, han ocupado la atención de buena parte de la filosofía occidental, principalmente en lo que respecta a la potencial identificación entre sujeto, pensamiento y lenguaje; pero sí debemos considerar aquí, siquiera brevemente, la posibilidad de una contaminación parasitaria provocada por la voz incluso al margen del pensamiento, cuestión que relegaría a un segundo plano la pregunta anterior.

## **1.2.- Cage, Descartes: la frustrada disolución del “yo”**

Recordando que aquí se ha caracterizado la voz vírica como una faceta, o un caso particular, dentro de la noción más amplia de voz límite, para atender a la cuestión recién planteada debemos conjugar ambos aspectos en un breve excursus. En él se tratará de mostrar cómo el carácter viral de la voz límite se manifiesta incluso en las capas más superficiales del pensamiento, en los bordes más extremos de éste. O, si identificamos

---

—Mass.—, MIT Press, 1992, pp. 409-437. La propia idea de contagio nos remite etimológicamente (*contingere*) al tacto, a una forma de fisicalidad más propia de una voz entendida como el producto de un mecanismo fisiológico que de la estructura abstracta que, al menos desde Saussure, puede definir al lenguaje. Nunca resultó más apropiado el otro famoso apotegma macluhaniano: “el medio es el masaje”.

<sup>197</sup> Esta aproximación a la voz concuerda con la de San Agustín en su homilía 288: “La voz precede a la Palabra y hace posible su comprensión [...]. A esta voz que meramente resuena y no ofrece sentido alguno, a este sonido que sale de la boca de alguien que grita, no habla, lo llamamos la voz, no la palabra” (citado en Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, *op. cit.* p. 28). En ese mismo pasaje Agustín lanza una pregunta cuya respuesta sirve de puente respecto al siguiente epígrafe de la investigación: “¿Qué es la voz, qué es la Palabra? Examina lo que sucede en ti y fórmate tus propias preguntas y respuestas” (*ibid.*).

—como parece quedar implícito en la obra de Burroughs— el pensamiento consciente con la mente, con el sujeto, con el “yo”, entonces nos encontraremos con una voz vírica que contagia hasta los más leves atisbos de la consciencia<sup>198</sup>. Esta breve digresión nos conducirá hasta las manifestaciones más recónditas del “yo” de John Cage y, a través de una breve reflexión acerca de la meditación cartesiana, nos permitirá remozar nuestras perspectivas sobre el trabajo de William S. Burroughs.

La historia es conocida: cuando John Cage intenta escuchar, en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, el más absoluto —y puro, podríamos añadir— silencio, descubre que éste siempre está contaminado por ciertos ruidos inevitables (que más tarde se identificarían como sonidos del sistema circulatorio, por una parte, y como un sonido agudo generado por el sistema nervioso, por la otra). La anécdota, o el relato de la misma, ha ejercido una tremenda fascinación en filósofos de la música y compositores en las últimas décadas<sup>199</sup>. Entre otras razones, porque parece reflejar muy bien la actitud zen de John Cage, que sólo renunciando a sí mismo habría sido capaz de percibir unos sonidos que necesariamente nos acompañan de por vida, y cuya constatación experimental invalida cualquier aproximación vivencial al silencio, entendido en un sentido absoluto:

Fue después de que llegara a Boston cuando entré en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Cualquiera que me conozca sabe esta historia. La estoy contando constantemente. En cualquier caso, en aquella sala silenciosa, escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Después le pregunté al ingeniero que estaba a cargo de la sala por qué, si la habitación era tan silenciosa, había escuchado yo dos sonidos. Él dijo “Descríbalos”. Lo hice. Él dijo “El sonido

---

<sup>198</sup> “Con objeto de examinar más claramente la naturaleza alienada y ficticia del yo, Burroughs se aproxima a él desde afuera con la imparcialidad de un observador técnico”, Robin Lydenberg, “Sound Identity Fading Out. William Burroughs’ Tape Experiments”, *op. cit.* p. 420.

<sup>199</sup> Sólo en nuestro idioma, y a modo de ejemplo, véanse Llorenç Barber, *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 33 y ss., o Carmen Pardo, “John Cage: un oído en la intemperie”, en John Cage, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999, p. 12 y ss.

agudo era su sistema nervioso en funcionamiento. El grave era su sangre en circulación”<sup>200</sup>.

Cabe preguntarse si esta anécdota no oculta, entre el ruido de fondo producido por el corazón y el cerebro de Cage, lo que podría constituir una aparición sutil y sibilina de la voz límite. Y es que, como ha señalado arteramente Douglas Kahn, en aquella sala privada de ecos retumbaba, pese al eficiente funcionamiento de todos los materiales absorbentes que cubrían paredes, techo y suelo, una voz que apenas puede pensarse como voz, pero que sí tiene el vigor suficiente para dar paso a la racionalidad, al (auto)análisis, a la (auto)consciencia propia de un compositor que intenta asegurar una legitimación experimental y científica de su pensamiento musical:

[La cámara anecoica] (a)bsorbía sonidos y aislaba dos de los habituales sonidos corporales internos de Cage, pero en el proceso había un tercer sonido aislado, uno que decía “Hmmm, ¿qué podrá ser ese sonido grave? ¿Y qué será ese sonido agudo?”. Estos cuasi-sonidos eran, claro, antitéticos respecto a la escucha cageana, pues competían con los *sonidos en sí mismos*, pero aquí él [Cage] era capaz de escuchar y al mismo tiempo permitir que la discursividad se inmiscuyera en la experiencia, porque esos sonidos serían absorbidos por el discurso clínico y científico (si es que no por los propios materiales de la cámara) al que históricamente se le había permitido inmiscuirse en la escucha musical<sup>201</sup>.

Kahn añade, a los sonidos que Cage percibe en la cámara anecoica, el estrépito producido por un yo —el yo del propio John Cage— que no puede dejar de preguntarse “¿Qué estoy escuchando?”. Todas las bienintencionadas aspiraciones zen de Cage no consiguen reducir totalmente a ese yo, que además es quien, al fin y al cabo, nos quiere contar la historia de una escucha de la que él mismo es protagonista<sup>202</sup>. Pues bien, desde

---

<sup>200</sup> John Cage, *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1985, p. 134.

<sup>201</sup> Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1999, p. 190 (las cursivas están en el original).

<sup>202</sup> Debe notarse, en este punto, la correspondencia entre la invitación de Cage citada al principio de nuestro texto (“escuchar un sonido justo antes de que el propio pensamiento tenga la oportunidad de

nuestro punto de vista, la voz que articula esa pregunta (aquello a lo que Kahn se refiere como un “cuasi-sonido”) sólo puede ser una voz límite, pues esa interrogación no acaece (al menos en primera instancia) en el plano lingüístico —no es dicha—, sino que se escurre hacia el mismo límite de la vocalidad donde yacen los más profundos vestigios del yo.

La infralevedad (por utilizar un término de alguien tan afín a Cage como Duchamp) con la que la pregunta de la cámara anecoica apenas llega a enunciarse quizá pueda ser comparada con la del *cogito* cartesiano: la mera articulación sonora de tal palabra supondría, en el planteamiento de Descartes, irrumpir en el engañoso dominio de los sentidos<sup>203</sup>; cualquier complemento, perceptual, causal (el más mínimo “*ergo*” que pudiera añadirse tras el “*cogito*”) o de otro tipo, nos dejaría a merced de aquel demiurgo malvado capaz de hacernos creer que dos más dos no son cuatro. Por tanto, podemos pensar que la reducción máxima del yo propuesta por Descartes sólo puede ser intuida, apenas expresada, por una voz límite, ya que, en ese margen, la voz límite

---

convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”) y otra cita de Burroughs, también aparecida unas páginas más atrás: “Intenta lograr por lo menos diez segundos de silencio interior. Te encontrarás con un organismo que se resiste y que *te fuerza a hablar*”. Ambas propuestas nos enfrentan con un concepto que será ampliamente discutido a lo largo de este trabajo, una forma particular de imposibilidad subjetiva (una imposibilidad del sujeto como tal y en tanto que tal) que, siguiendo una expresión de Antonin Artaud, denominaremos *im poder*.

<sup>203</sup> “Así, fundándome en que los sentidos nos engañan algunas veces, quise suponer que no había cosa alguna que sea tal y como ellos nos la hacen imaginar; y, en vista de que hay hombres que se engañan al razonar y cometen paralogismos, aun en las más simples materias de geometría, y juzgando que yo estaba tan sujeto a equivocarme como cualquier otro, rechacé como falsas todas las razones que anteriormente había aceptado mediante demostración” (René Descartes, *Discurso del método* —traducción de Antonio Rodríguez Huéscar—, Barcelona, Orbis, 1983, pp. 71 y 72). Como se analizará con más detalle en la segunda sección de este trabajo —con apoyo en los trabajos del filósofo José Luis Pardo—, estas concepciones cartesianas serán superadas por la filosofía kantiana: “frente al pensamiento racionalista, que considera la imaginación como la fuente universal del error epistémico y la marca indeleble de la ‘finitud’ humana (la ‘unión’ del alma con el cuerpo), Kant considera esta facultad como aquella potencia positiva merced a la cual, y sólo merced a la cual, es posible el conocimiento” (José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 236).

resulta prácticamente indisociable de un yo límite<sup>204</sup>. El pensador japonés Kojin Karatani ha subrayado este carácter insustancial del *cogito*, al escribir que “(n)o se puede hablar de ello positivamente; en cuanto es, su función se pierde”<sup>205</sup>.

Señalemos, pues, como conclusión parcial de este excursus, que tanto la pregunta cageana “¿qué escucho?” como el “pienso” de Descartes (ambas con un sujeto forzosamente elidido) nos dirigen hacia el hábitat natural de la voz límite, al posicionarse en una franja escasamente previa a la voz, al lenguaje, y al propio sujeto.

### 1.3.- Burroughs, Marinetti: *cut-ups* y *parole in libertà*

Tan marcada es la conexión entre la voz límite y los últimos reductos del yo, que los procedimientos propuestos por William Burroughs para modificar las capas profundas de nuestra subjetividad —siempre infecta— pasan necesariamente por detectar y manipular las más leves manifestaciones sensibles de la voz en sus límites<sup>206</sup>. Para ello, la utilización del magnetófono resulta fundamental, ya que hace posible “externalizar el diálogo”, “sacarlo de la cabeza y meterlo en la máquina”. Mediante la grabación en cinta magnética se pueden recoger y combinar con los registros de la voz otros fragmentos aleatorios, extraídos por ejemplo de programas radiofónicos: “La intrusión del elemento azaroso es significativa: permite liberar al lector no sólo de sus obsesiones personales, sino también de la capa envolvente de sonidos y palabras construidas socialmente”<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> Un yo límite que, como intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo, cabe identificar con un yo (es decir, con una forma específica de subjetividad) característico de la Modernidad inaugurada por filósofos como Descartes, pero drásticamente transformada por Kant.

<sup>205</sup> Kojin Karatani, *Transcritique on Kant and Marx*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2003, p. 134, citado en Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* p. 8.

<sup>206</sup> “El proyecto de Burroughs consiste en ofrecer al lector tantas formas como pueda imaginar para detener el monólogo, reescribir o borrar la información previamente grabada, y liberar [*extricate*] al sujeto de la invasión parasitaria [...]” (Katherine Hayles, “Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity”, *op. cit.* p. 87).

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 88.

En la realización de estas manipulaciones, la técnica más conocida es el *cut-up*, que Burroughs implementó —con la ayuda de Brion Gysin<sup>208</sup>— tanto en textos escritos como en grabaciones magnetofónicas de la voz. El procedimiento es análogo en ambos casos: tras la fragmentación física del material escrito o grabado (cortado en trozos de papel o en segmentos de cinta magnética, respectivamente), los pedazos se reordenan arbitrariamente, generando nuevas construcciones discursivas. Pero lo más relevante, desde nuestro punto de vista, no es tanto el análisis de estas nuevas formaciones lingüísticas como la puesta en cuestión de quién y cómo (qué yo-límite y a través de qué voz-límite) podría estar detrás (¿o quizá debajo?) de ellas. De hecho, la propia oscuridad del contenido de estas cadenas de sonidos impide, en gran medida, penetrar en su significado, poniendo de relieve las cuestiones relativas a la agencia de las mismas. Como señala Robin Lydenberg,

[L]os *cut-ups* de Burroughs a menudo producen una pulsación agresiva que “ulula rítmicamente”, incapacitando al oyente para la construcción de un contexto, de una secuencia lineal o incluso de una sintaxis a partir de lo que escucha, y liberándolo así de estos patrones de pensamiento heterónomos<sup>209</sup>.

El procedimiento del *cut-up* también somete a crítica la convención por la cual tendemos a considerar el pensamiento como un flujo continuo y lineal. Con sus constantes saltos, frenazos, aceleraciones y pausas, estas recopilaciones de retales de voz nos recuerdan cómo, en realidad, la sucesión de nuestras ideas no sigue normalmente un orden claro y direccional, sino que continuamente discurre hacia reflexiones secundarias, se detiene, retoma ideas anteriores, las transforma, se vuelve a detener, las conecta con otras con las que en principio no estaban relacionadas, etcétera<sup>210</sup>.

---

<sup>208</sup> A quien generalmente se reconoce como primer practicante de esta técnica, en la que introdujo a Burroughs cuando coincidieron en París a finales de los años cincuenta del pasado siglo.

<sup>209</sup> Robin Lydenberg, “Sound Identity Fading Out. William Burroughs’ Tape Experiments”, *op. cit.* p. 419.

<sup>210</sup> Es evidente la relación de estos procesos con la concepción psicoanalítica del inconsciente y su funcionamiento. Desde este punto de vista, la idea de una “sintaxis fallida”, aplicable al resultado material de un *cut-up*, se podría corresponder con un “acto fallido”, donde —según el analista lacaniano Américo Vallejo— “(h)ay un fragmento que no es portador de significación por sí mismo, pero que en la

La apariencia formal tanto de los textos como de las grabaciones resultantes del *cut-up* refleja el carácter epidémico de la voz vírica. Su voluntad de corromper los principios de la sintaxis (mediante una suerte de transformación degenerativa de la gramática normativa en una prosa anormal y enferma desde el punto de vista textual) puede entenderse como una proyección analógica de la noción de virus que aquí se viene discutiendo, pues, como afirma Adolfo Vásquez Rocca al analizar la escritura burroughsiana,

[L]os textos de Burroughs proliferan sin principio ni fin como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles, son el producto de una hibridación de muy diversos registros que no tienen nada que ver con una evolución literaria tradicional, sus diferentes elementos ignoran la progresión de la narración y aparecen a la deriva desestructurando las novelas de su marco temporal, de su coexistencia espacial, de su significado, y posibilitando que sea el lector quien acabe por estructurarlas según sus propios deseos<sup>211</sup>.

La estructura tradicional del discurso (literario, en el caso de los textos, y musical en el de los montajes sonoros) se identificaría aquí con la proyección de un modelo de consciencia puro, incontaminado, reconocible como una traslación del discurrir lineal del pensamiento de su autor. En contraste, el *cut-up* nos presenta un discurso procedente de una consciencia infecta, que sólo puede generar una narrativa (textual y sonora) cancerosa y, en esa medida, incontrolable. No se trata sólo de que el flujo de consciencia escape a los imperativos estilísticos de la prosa novelística más

---

composición lingüística produce un efecto de significado. Esa literalidad que produce un efecto de sentido es justamente lo que produce, para Lacan, el efecto de heterogeneidad radical que está en juego en el inconsciente. A través de esa combinatoria se articula un discurso totalmente otro y que está más allá del orden de los significados que podrían estar lógicamente implicados” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires, Helguero Editores, 1980, pp. 79 y 80).

<sup>211</sup> Adolfo Vásquez Rocca, “William Burroughs y La Metáfora Viral”, en *LUKE* n° 75, junio de 2006, accesible en <http://www.espacioluke.com/2006/Junio2006/vasquez.html>.

convencional, sino que la contaminación vírica del discurso también expulsa a éste, en el caso de los textos, de la normatividad gramatical y, en muchos casos, ortográfica<sup>212</sup>.

En el breve ensayo de William Burroughs “The Cut-Up Method of Brion Gysin”, incluido en *The Third Mind*<sup>213</sup>, se compara el *cut-up* textual con el *collage* pictórico. A Gysin, pintor, se le atribuye haber comentado a Burroughs que la literatura estaba —al menos cuando ambos se conocieron, a mediados del siglo pasado— cincuenta años por detrás de la pintura. Pero en ese texto también se menciona, como antecedente puramente literario del *cut-up*, el trabajo de Tristan Tzara, cuando proponía “crear poemas en el acto”, sacando palabras de un sombrero (todo ello antes de que André Breton expulsara al poeta rumano del movimiento surrealista)<sup>214</sup>.

Las raíces del *cut-up* pueden rastrearse, dentro de las denominadas primeras vanguardias, aún más allá del surrealismo y el dadaísmo apadrinado por Tzara. Filippo Tommaso Marinetti, nacido en Alejandría en 1876 y principal impulsor del futurismo italiano, concibió ya en torno a 1912 sus *parole in libertà* como una virulenta agresión a la idea de sintaxis, en el intento de despojar a la palabra de toda atadura normativa y lineal<sup>215</sup>. La abolición propugnada por Marinetti alcanzaba, junto a la sintaxis, a los

---

<sup>212</sup> Las metáforas que relacionan la prosa de Burroughs con la enfermedad, el contagio, la infección, etc. pueden contrastarse en este punto con el aséptico lema de la Real Academia Española, “Limpia, fija y da esplendor”.

<sup>213</sup> William S. Burroughs, *The Third Mind*, Nueva York, Viking Press, 1978.

<sup>214</sup> Es oportuno recordar aquí que Tzara, en sus textos programáticos, también reveló “el gran secreto: *El pensamiento se hace en la boca*” (Tristan Tzara, “Seven Dada Manifestoes”, en *The Dada and Painters and Poets: An Anthology*, ed. por Robert Motherwell, Nueva York, Hall, 1981, p. 87, citado en Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit. p. 290).

<sup>215</sup> Como si estuviese respondiendo tácitamente a Marinetti, Marshall McLuhan cita, en *Understanding Media*, unas palabras de Prince Modupe (el actor nacido en 1901 en el África Occidental Francesa, que en los años cuarenta del siglo pasado participó en películas como *Nabonga* o *South of Suez*) sobre su encuentro con la palabra escrita: “El único espacio lleno de cosas en la casa del Padre Perry eran sus estanterías. Gradualmente llegué a comprender que las marcas en las páginas eran *palabras atrapadas* [trapped words]. Cualquiera podía aprender a descifrar los símbolos y liberar las palabras atrapadas, convirtiéndolas de nuevo en habla [speech]. La tinta de la imprenta atrapaba los pensamientos; éstos no podían escaparse, como tampoco un *doomboo* [sic] puede escaparse de una fosa” (Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, Signet Books, 1964, p. 84). La oposición

adverbios y a la puntuación, pero las transformaciones del lenguaje practicadas por el poeta no se detenían ahí. Como señala Steve McCaffery<sup>216</sup>, durante sus interpretaciones Marinetti llegaba a generar estructuras onomatopéyicas a partir de la distorsión deliberada de los términos. Su “obsesión lírica con la materia” se manifestaba en acortamientos y prolongamientos inusitados de las palabras, en el realce desmesurado de sonidos no necesariamente acentuados, en aceleraciones y ralentizaciones del ritmo prosódico... efectos todos ellos, en fin, en ocasiones muy próximos a los resultados de los *cut-ups* sonoros practicados por Burroughs y Gysin.

La contraposición de los textos resultantes de la aplicación del *cut-up* con las *parole in libertà* de Marinetti da cuenta de dos formas diferentes —pero en algún sentido paralelas— en las que las obras de dos autores tan aparentemente lejanos entre sí como los mencionados atacan —y, en ese proceso, describen, e incluso constatan— ciertos cánones lingüísticos y estéticos. Para cotejar estas dos aproximaciones puede servirnos como primer ejemplo el que ofrece William Burroughs al final de “*The Cut-Up Method of Brion Gysin*”, que concluye con un *cut-up* realizado a partir de los dos últimos fragmentos del texto. Estos son los dos párrafos, en su versión original:

All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overhead. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation. Clear classical prose can be composed entirely of rearranged cut-ups. Cutting and rearranging a page of written words introduces a new dimension into writing enabling the writer to turn images in cinematic variation. Images shift sense under the scissors smell images to sound sight to sound sound to kinesthetic. This is where Rimbaud was going with his color of vowels. And his “systematic derangement of the senses”. The place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms.

---

entre la oralidad —a la que, de cierta manera, tienden expresiones como las *parole in libertà*— y la escritura, que queda apuntada en esta cita, será objeto de un detallado análisis al comienzo de la segunda sección de este trabajo.

<sup>216</sup> Steve McCaffery “From Phonic to Sonic. The Emergence of the Audio-Poem”, en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Adalaide Kirby Morris (ed.), Londres-Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997, pp. 149-168, p. 150.

The cut-ups can be applied to other fields than writing. Dr. Neumann in his Theory of Games and Economic Behavior introduces the cut-up method of random action into game and military strategy: assume that the worst has happened and act accordingly. If your strategy is at some point determined . . . by random factor your opponent will gain no advantage from knowing your strategy since he can not predict the move. The cut-up method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident? We can not produce accidents to order. The cut-ups could add new dimension to films. Cut gambling scene in with a thousand gambling scenes all times and places. Cut back. Cut streets of the world. Cut and rearrange the word and image in films. There is no reason to accept a second-rate product when you can have the best. And the best is there for all. "Poetry is for everyone" ...<sup>217</sup>

A continuación, William Burroughs presenta un *cut-up* creado a partir de la división de los dos párrafos anteriores en cuatro secciones, y de la reordenación de los fragmentos resultantes:

---

<sup>217</sup> "Toda escritura es, de hecho, *cut-ups*. Un collage de palabras leídas escuchadas por encima. ¿Qué más? El uso de las tijeras hace que el proceso sea explícito y esté sujeto a la extensión y la variación. Una prosa clásica y clara puede ser compuesta enteramente por *cut-ups* reordenados. Recortar y volver a ordenar una página de palabras escritas introduce una nueva dimensión en la escritura, permitiendo al escritor convertir las imágenes en una variación cinemática. Las imágenes varían su sentido bajo las tijeras olor imágenes a sonido sonido a cinestética. Aquí es donde Rimbaud se dirigía con su color de vocales. Y su "perturbación sistemática de los sentidos". El lugar de la alucinación por mescalina: ver colores saborear sonidos oler formas. // Los *cut-ups* pueden aplicarse a otros campos además de la escritura. El Dr. Neumann, en su *Teoría de Juegos y el Comportamiento Económico* introduce el método del *cut-up* de la acción aleatoria dentro de la estrategia militar y del juego: asuma que lo peor ha ocurrido y actúe de acuerdo con ello. Si su acción es determinada en algún punto... debido al factor azar su oponente no obtendrá ninguna ventaja del hecho de conocer su estrategia, ya que no puede predecir el movimiento. El método del *cut-up* podría ser usado para mejorar en el procesamiento de datos científicos. ¿Cuántos descubrimientos han sido hechos por accidente? No podemos producir accidentes para ordenar. Los *cut-ups* podrían añadir una nueva dimensión a las películas. Corte una escena de apuestas junto a un millar de escenas de apuestas de todos los tiempos y lugares. Vuelva a cortarla. Corte las calles de todo el mundo. Corte y reordene la palabra y la imagen en las películas. No hay razón para aceptar un producto de segunda clase cuando se puede tener lo mejor. Y lo mejor está ahí para todos. 'La poesía es para todos'".

ALL WRITING IS IN FACT CUT-UPS OF GAMES AND ECONOMIC BEHAVIOR OVERHEARD? WHAT ELSE? ASSUME THAT THE WORST HAS HAPPENED EXPLICIT AND SUBJECT TO STRATEGY IS AT SOME POINT CLASSICAL PROSE. CUTTING AND REARRANGING FACTOR YOUR OPPONENT WILL GAIN INTRODUCES A NEW DIMENSION YOUR STRATEGY. HOW MANY DISCOVERIES SOUND TO KINESTHETIC? WE CAN NOW PRODUCE ACCIDENT TO HIS COLOR OF VOWELS. AND NEW DIMENSION TO FILMS CUT THE SENSES. THE PLACE OF SAND. GAMBLING SCENES ALL TIMES COLORS TASTING SOUNDS SMELL STREETS OF THE WORLD. WHEN YOU CAN HAVE THE BEST ALL: "POETRY IS FOR EVERYONE" DR NEUMANN IN A COLLAGE OF WORDS READ HEARD INTRODUCED THE CUT-UP SCISSORS RENDERS THE PROCESS GAME AND MILITARY STRATEGY, VARIATION CLEAR AND ACT ACCORDINGLY. IF YOU POSED ENTIRELY OF REARRANGED CUT DETERMINED BY RANDOM A PAGE OF WRITTEN WORDS NO ADVANTAGE FROM KNOWING INTO WRITER PREDICT THE MOVE. THE CUT VARIATION IMAGES SHIFT SENSE ADVANTAGE IN PROCESSING TO SOUND SIGHT TO SOUND. HAVE BEEN MADE BY ACCIDENT IS WHERE RIMBAUD WAS GOING WITH ORDER THE CUT-UPS COULD "SYSTEMATIC DERANGEMENT" OF THE GAMBLING SCENE IN WITH A TEA HALLUCINATION: SEEING AND PLACES. CUT BACK. CUT FORMS. REARRANGE THE WORD AND IMAGE TO OTHER FIELDS THAN WRITING.

Comparemos ahora este *cut-up* con la obra de Marinetti conocida como *Bombardamento di Adrianopoli* (que también recibió el título *La Battaglia di Adrianopoli*). La composición apareció en la revista *Lacerba* en 1913 (aún bajo otro nombre, *Adrianopoli asedio orchestra*) y fue recogida en 1914 en la recopilación titulada *Zang-tumb-tumb* (junto con *Bilancio delle analogie*), que recoge las impresiones de Marinetti sobre el sitio de Adrianópolis durante la guerra balcánica de 1912, en la que participó como voluntario (Luigi Russolo también incluiría el poema en *L'Arte dei rumori*, escrito en 1913 y publicado en forma de libro tres años



cada 5 segundos cañones de asedio despancijar espacio con un compás **tam-tuuumb** amotinamiento de 500 ecos para tarascarlo desmenuzarlo desparramarlo sin fin

en el centro de esos **tam-tuuumb** despanzurrados (amplitud 50 kilómetros cuadrados) saltar estallidos cortes puños baterías tiro rápido Violencia fiereza regularidad ese bajo grave pautar los extraños locos alborotadísimos agudos de la batalla Furia agobio orejas ojos

narices abiertos atentos

venga qué gozo ver oír husmear todo todo

**tara-tatatata** de las ametralladoras chillar a más no poder

bajo mordiscos boffffetones **traak-traak** fustazos **pic-pac**

**pum-tumb** chiffladuras saltos altura 200 m de la

fusilería Allá lejos al fondo de la orquesta charcas

chapotear bueyes búfalos puyas

carros **pluff plaff** encabritándose caballos

flic flac **zing zing chaaack** rientes relinchos **hiiiiii...** Pata-

leos tintineos 3 batallones búlgaros en marcha

**croooc-craac** [LENTO DOS TIEMPOS] Shumi

Maritza o Karvavena **croooc craaac** gritos de los ofi-

ciales entreccccchocar como platttttillos de latttttón pam por

aquí paack por allí ching buuum ching chack [PRESTO]

chachachachaak arriba abajo allí allí alrededor en lo alto cuid-

dado en la cabeza **chaack** bello Llamas

*llamas llamas llamas llamas*

La reproducción del texto en un formato que conserva la disposición visual original se hace necesaria en una obra en la que el signo gráfico se emancipa de las constricciones del uso habitual, y se ordena en un espacio en el que las palabras recorren la página como tropas de soldados, obuses u órganos mutilados en la batalla. El dispositivo gráfico, transmutado en partitura, refleja indicaciones que se corresponden,

como puede comprobarse mediante la audición de las grabaciones realizadas por el propio Marinetti, con pausas derivadas de los espacios en blanco, articulaciones en *fortissimo* (normalmente precedidas de un *crescendo*) asociadas a las expresiones en negrita, o reducciones de intensidad representadas por una disminución del tamaño de la tipografía.

La escucha de alguno de los múltiples discos que recogen las lecturas realizadas por William Burroughs de sus obras permite comprobar que, en esas interpretaciones, el autor estadounidense está siempre muy alejado del carácter enfático y exaltado de Marinetti: la voz nasal y monótona de Burroughs varía tan poco entre unos pasajes y otros como entre sus grabaciones más antiguas y las que continuaba realizando en los años inmediatamente anteriores a su muerte en 1997<sup>220</sup>. Tampoco se encontrarán en las versiones impresas de sus *cut-ups* fantasías tipográficas similares a las del futurista italiano, pues Burroughs observó siempre, en este sentido, todas las convenciones normativas propias de los estándares editoriales.

Sin embargo, pese a estas primeras diferencias sonoras y visuales entre el trabajo de estos autores, sí son numerosas las conexiones que los *cut-ups* y las *parole in libertà* presentan entre sí. Más allá de una evidente actitud destructiva respecto a las reglas de la sintaxis, puede interpretarse que el uso de estos mecanismos persigue, tanto en el caso de Marinetti como en el de Burroughs, la desarticulación de los principios que rigen tales normas. En Marinetti la experiencia de los horrores propios de un tiempo caracterizado por la inminencia de la Primera Guerra Mundial (a menudo descrita como la guerra más cruel de la Historia, pues en ella se combinaron, por última vez en Occidente, las trincheras de los siglos anteriores con las más mortíferas tecnologías de su momento) desencadenó una reacción estética que, para dar cuenta de esa realidad, exigía abandonar las pautas lógicas del orden lingüístico tradicional. Como resultará aún más evidente en el contexto del dadaísmo, para los integrantes de estas denominadas “vanguardias históricas” a aquel tiempo que parece fuera de la razón sólo parece corresponderle una literatura igualmente desquiciada, alejada de la normatividad morfosintáctica, y las palabras en libertad —huidas, entre otras cosas, de las ataduras

---

<sup>220</sup> Cosa bien distinta sucede, como veremos, en el caso de los *cut-ups* realizados en soporte de cinta magnética.

lingüísticas gramaticales— de Marinetti ofrecen un testimonio estético de esa perturbada coyuntura, que quizá no haya hecho sino instalarse en el resto del siglo XX, como parecería indicar la progresiva incorporación de algunas de las técnicas futuristas en los códigos de la publicidad y el diseño.

En este punto, resulta difícil resistirse a la tentación de confrontar la creación de Marinetti que venimos analizando con un chiste —verdaderamente malo— que el filósofo esloveno Mladen Dolar (cofundador, junto a Slavoj Žižek, de la llamada Escuela de Psicoanálisis de Liubliana) utiliza para iniciar su libro *A Voice and Nothing More*:

Hay una historia que cuenta lo siguiente: En la mitad de una batalla encontramos a una compañía de soldados italianos en las trincheras, y un comandante italiano lanza una orden: “¡Soldados, al ataque!”. El comandante grita con una voz fuerte y clara para que se le escuche dentro del tumulto, pero no sucede nada, nadie se mueve. Por lo que el comandante se enfada y grita más fuerte: “¡Soldados, al ataque!”. Pero no se mueve nadie. Y ya que en los chistes las cosas tienen que repetirse tres veces para que algo suceda, el comandante vocifera todavía más intensamente: “¡Soldados, al ataque!”. En ese momento se produce una respuesta, una voz diminuta se alza desde las trincheras, comentando elogiosamente “¡*Che bella voce!*”<sup>221</sup>.

En la más clásica tradición lacaniana (que Žižek, por su parte, ha sabido llevar hasta niveles asombrosos), Mladen Dolar intenta adentrarse en los significados más profundos de esta historia tan banal y tan escasamente graciosa. Efectivamente, este sencillo chiste moviliza un notable arsenal de recursos que apelan a variadas regiones de nuestro imaginario cultural, y muchos de estos recursos se conectan directamente con las estrategias que subyacen al planteamiento estético articulado por Marinetti en su personal representación del *Bombardamento di Adrianopoli*.

Desde este punto de vista, puede señalarse que ambos textos nos plantean la dicotomía entre “palabra” (entendida como forma de sentido) y “voz” (entendida como

---

<sup>221</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2006, p. 3.

forma de sonido) ya examinada en páginas anteriores. Mladen Dolar afirma, tras analizar la anécdota que narra en su libro, que “los destinatarios no se reconocen en el significado que se les intenta hacer llegar, sino que se concentran en el medio, la voz”<sup>222</sup>. Igualmente, Marinetti nos obliga —en tanto que receptores de sus *parole in libertà*—, a dividir nuestra atención entre los significados de las palabras (o los fragmentos de éstas) arrojados por su poema y la exclusiva sonoridad de la voz que nos hace llegar esos elementos lingüísticos.

También comparten ambos relatos la vinculación con Italia. Esta observación puede parecer ociosa, o incluso impertinente en una época en la que los prejuicios de corte nacionalista —al menos los que se expresan a través de chistes más o menos ingenuos— atentan contra los principios más básicos de la imperante corrección política. Pero es precisamente ese juego el que alimenta de sentido la anécdota expresada por Dolar, y es posible pensar que la toma en consideración de esa parte del imaginario cultural movilizadora en el chiste pueda también ofrecer una tribuna desde la que colegir nuevas lecturas del trabajo de Marinetti. En el chiste descrito por Dolar encontramos, por un lado, la recreación de unos soldados italianos que conforman un grupo humano pendenciero, no demasiado dispuesto a obedecer a pies juntillas —ni tampoco inmediatamente— las órdenes de su superior. Por otra parte, el final del chiste nos confronta con otro estereotipo tradicionalmente asociado a cierto tipo de italiano, el devoto aficionado a la ópera, al *bel canto*. La disfunción (o paradoja) resultante de superponer estos dos prejuicios<sup>223</sup> es equivalente a la que se produce al confundir, como se veía en el párrafo anterior, dos dimensiones sonoras aparentemente distintas, la de la palabra y la de la voz.

Por la vía de la comicidad (un elemento que también está presente en el trabajo poético de Marinetti), la broma descrita por Mladen Dolar también apunta hacia una posible voluntad de sacar al hombre común (representado aquí por unos soldados italianos que, aunque han perdido totalmente el sentido común, aún conservan la

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> Hacer coincidir en un mismo grupo humano ambos estereotipos simultáneamente pone de relieve, además, las diferencias sociales asociadas a cada idea común: el perfil cultural y económico del aficionado al *bel canto* no coincide, al menos en el imaginario común, con el del soldado pendenciero.

capacidad de apreciar cierta belleza) del estado violento y absurdo donde le ha sumido la cultura de su tiempo. La guerra es, tanto para Marinetti como para el autor —siempre anónimo— del chiste transcrito por Dolar, un escenario muy apropiado para representar el choque incomprensible de lo racional con lo irracional, y desde esta perspectiva no sorprende que el campo semántico que rodea lo bélico se haya extendido hacia el dominio estético hasta el punto de llevarnos a describir trabajos como los que estas páginas analizan mediante la categoría (y la retórica militarista asociada al concepto) de vanguardia.

Los objetivos humanistas (siquiera en una extraña acepción de este término) que podemos identificar tanto en el chiste referido por Dolar como en el poema de Marinetti se aproximan muy notablemente a los planteamientos burroughsianos relacionados con la voz vírica, pues, como se ha visto, traslucen el deseo de una renovación radical del hombre, contaminado por un “yo” apestando por la cultura de su tiempo, y tan contagioso como ella. En el undécimo punto del “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, publicado en 1912, Marinetti expresa claramente su meta:

Destruir en la literatura el “yo”, es decir, toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia[,] cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos<sup>224</sup>.

La alusión al virus, hacia el final de ese mismo texto, es casi literal (aunque éste emerja en forma de “microbio”), y aparece en un párrafo en el que la necesidad de su actividad destructiva se justifica de un modo —y en un tono— no demasiado distinto del utilizado por Cronenberg en la cita que se recogió anteriormente:

---

<sup>224</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto técnico della letteratura futurista*, Milán, Direzione del Movimento Futurista, 1912 (traducción de José Antonio Sarmiento disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>).

En esto no hay nada de absoluto ni de sistemático. [...] Nadie puede renovar de un golpe su propia sensibilidad. Las células muertas están mezcladas con las vivas. El arte es una necesidad de destruirse y de esparcirse, inmensa regadera de heroísmo que inunda el mundo. Los microbios —no lo olvidéis— son necesarios para la salud del estómago y del intestino. También existe una especie de microbios necesarios para la vitalidad del arte, prolongación del bosque de nuestras venas, que se despliega fuera del cuerpo en el infinito del espacio y del tiempo<sup>225</sup>.

La propensión vírica de la chillona voz futurista provoca la destrucción del orden existente y, al mismo tiempo, coadyuva a su renovación mediante la diseminación de su tono insurgente. Ambas cosas resultan necesarias para un arte cuya vitalidad depende, precisamente, de su permeabilidad respecto a este tipo de infecciones. El contagio, en el plano cultural, aparece como un procedimiento tan habitual (y tan “sano”) como lo es en términos biológicos. Los paralelismos respecto a las concepciones —la cosmovisión, podría decirse— de William Burroughs, tan claros en un texto fechado dos años antes del nacimiento del escritor estadounidense, se extienden, pues, desde el plano sintáctico hasta el ideológico, si bien esta comparación exige ciertas matizaciones.

Tanto los *cut-ups* de Burroughs como las *parole in libertà* revelan en su voluntad desarticuladora una intención de enfrentarse a las limitaciones de la razón y de la lógica representadas por las reglas sintácticas. Pero si Marinetti enfatiza el hecho de que estas reglas representan un modelo de razón periclitado frente a las innovaciones técnico-estético-ideológicas (recordemos que todas estas categorías se fusionan en el Futurismo) propias de su momento histórico, Burroughs subraya que esas normas lingüísticas habrían sido inoculadas en nosotros<sup>226</sup> con el objeto de someternos y dominarnos. En el *cut-up*, el azar que guía la reordenación de los fragmentos textuales permite escapar —de manera análoga a como lo hacían las *parole in libertà*— de las ataduras representadas por esas normas sintácticas, y generar formas discursivas

---

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Siguiendo literalmente a Burroughs, posiblemente por una entidad alienígena (tal es la hipótesis que subyace tras la saga de novelas que conforma *The Nova Trilogy*).

virtualmente imposibles de concebir por otras vías. En ambos casos, pues, la transgresión de la norma tiene como propósito escapar de una realidad indeseable, como si la desarticulación y posterior reconstrucción del lenguaje pudiesen suponer un primer paso hacia el desmantelamiento de las estructuras que gobiernan esa alienante realidad y hacia la inauguración de un nuevo mundo. Todo este proceso exigiría, al menos conforme a la visión de Burroughs, una transformación radical en la subjetividad del hablante, que mediante la práctica del *cut-up* tomaría consciencia de su rol como mero reproductor de un habla tan ajena a él como la que reproduce el muñeco de un ventrílocuo, o como la del comandante en el chiste narrado por Dolar. Y, tanto en el caso de Burroughs como en el de Marinetti, la expresión de estas mutaciones resonaría siempre junto a los gritos exaltados —o los llantos monocordes— de lo que aquí hemos denominado voz límite, al posicionarse no sólo un poco más allá de las reglas de la sintaxis, sino también algo más acá de la expresión del hablante (entendida ésta como una manifestación de su propia subjetividad).

Si estas formas de ruptura respecto a las convenciones literarias pueden caracterizar los *cut-ups* textuales, los montajes sonoros realizados mediante esta técnica ofrecen una notable particularidad, pues ni siquiera está claro con qué tipo de convenciones —esto es, con qué prácticas culturales— deberían confrontarse al ser analizados. Desde luego, el cotejo de estas grabaciones burroughsianas con los registros en los que una voz lee un texto (como sucede, por ejemplo, en los audio-libros) no ofrece demasiados puntos en común. Pero es en este punto donde la comparación entre los *cut-ups* y las grabaciones de las interpretaciones legadas por Marinetti presentan asombrosas similitudes. Pese a que la técnica del *cut-up*, igual que la poesía futurista, proceda de una práctica originalmente literaria, su realización sonora no suele remitir al oyente a un ámbito de referencias textuales, ni siquiera a la memoria de las experiencias radiofónicas más tradicionales (basadas en la lectura de un texto, o en la improvisación de un soliloquio que bien podría estar escrito). La audición del *cut-up*, como la de las *parole in libertà*, con sus abruptos cambios de ritmo, aumentos progresivos de intensidad sonora, bruscas transformaciones tímbricas y sucesiones de texturas

heterogéneas, catapulta al oyente de manera directa hacia el ámbito de la escucha musical (en particular, al de la música electroacústica)<sup>227</sup>.

Desde otro ángulo —y siquiera de pasada—, también podría defenderse que estos *cut-ups* sonoros no se separan de lo literario para aproximarse a lo musical, sino que, en realidad, profundizan en el núcleo más originario y primitivo de lo literario: la oralidad<sup>228</sup>. La expresión oral se caracteriza frente a la escritura, precisamente, por una fluidez que permite ágiles recovecos en un hipérbaton constante que, además, puede ser continuamente modulado por las inflexiones de la voz, aumentando así sus posibilidades significantes respecto a la textualidad escrita.

La propia dificultad para identificar con qué manifestaciones estéticas mantienen una mayor relación los *cut-ups* sonoros de Burroughs subraya la intencionalidad última de esta práctica creativa: señalar y poner en cuestión los límites que, cotidiana e imperceptiblemente, aprisionan nuestra consciencia (es decir, nos aprisionan) al obedecer las indicaciones de las voces víricas<sup>229</sup>. El *cut-up*, al reordenar arbitrariamente (esto es, conforme a leyes ignotas) los fragmentos de voz y proponer combinaciones en

---

<sup>227</sup> Las posibilidades de un análisis musicológico de las *parole in libertà* y otras aportaciones similares de las “primeras vanguardias” se discutieron ampliamente en Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, op. cit., esp. pp. 43-57.

<sup>228</sup> Sobre las raíces eminentemente orales de ciertos planteamientos musicales electroacústicos, véase también Miguel Álvarez Fernández y María Bella, “Itinerarios del sonido: 14 artistas escuchan Madrid”, en *Pasajes de arquitectura y crítica*, n° 68, Madrid, junio de 2005, pp. 32-35, p. 34. Las cuestiones relativas a la oposición entre oralidad y escritura serán objeto de un examen minucioso —orientado por las investigaciones de Eric Havelock— en la segunda parte de esta investigación.

<sup>229</sup> El propio William Burroughs, al referirse a esa forma híbrida de creación —entre lo literario y lo musical— que es la poesía sonora, enfatiza el carácter contingente de los límites que separan unas prácticas artísticas de otras: “Respecto a la poesía sonora, en la que las palabras pierden lo que suele denominarse su sentido, y pueden crearse nuevas palabras azarosamente, surge la pregunta sobre qué línea puede trazarse entre música y poesía, en referencia específica a la música de compositores como John Cage[,] que construyen sinfonías a partir de sonidos yuxtapuestos. La respuesta es que tal línea no existe. Las líneas que separan música y poesía, escritura y pintura, son totalmente arbitrarias, y la poesía sonora se ha concebido precisamente para romper estas categorías y liberar a la poesía de la página impresa, sin eliminar dogmáticamente su conveniencia”. William Burroughs, en Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, París, Jean-Michel Place, 1979, p. 9.

principio impensables, nos permite acceder más allá de los límites impuestos por el virus a nuestra consciencia.

#### 1.4.- Tecnología, ciencia, objetividad y narración

Otros procedimientos técnicos empleados por William Burroughs, además del *cut-up*, persiguen una idéntica finalidad. Uno de esos métodos consiste en rastrear la presencia de voces ocultas en grabaciones previamente existentes, haciendo avanzar la cinta manualmente a diferentes velocidades hacia delante y hacia atrás, con objeto de encontrar “nuevas palabras” en los substratos profundos del soporte magnético, de un modo semejante al que años más tarde se popularizaría mediante la práctica de las psicofonías. El autor de *Naked Lunch* también puso en práctica otra forma de acceder a este tipo de señales, los *Throat Microphone Experiments*, manteniendo un micrófono presionado contra la base de la garganta mientras leía pasajes de sus libros, con la intención de grabar su propia “habla subvocal”. Como confirma Katherine Hayles, los sonidos registrados mediante esta técnica resultan virtualmente ininteligibles<sup>230</sup>. También Robin Lydenberg ha descrito estas grabaciones: “Una voz borrosa gruñe palabras incomprensibles, pero el tono de hostilidad y sufrimiento llega claramente”<sup>231</sup>.

El análisis de la aproximación burroughsiana a estos *Throat Microphone Experiments* constituye una plataforma desde la cual también es posible examinar ciertos aspectos de la relación del autor con la tecnología (un aspecto muy relevante dentro de este trabajo). En el inicio de una entrevista entre William Burroughs y Victor Bockris que tuvo lugar en el apartamento del primero en Boulder (Colorado, Estados Unidos) en 1977, y a partir de una pregunta acerca de la cuestión —ya mencionada aquí— del “retraso” de la literatura, como forma de arte, respecto de las artes visuales, Burroughs expresa sus ideas acerca de cómo podrían evolucionar sus experimentos en torno a la grabación del habla subvocal:

---

<sup>230</sup> Katherine Hayles, “Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity”, *op. cit.* pp. 90-91.

<sup>231</sup> Robin Lydenberg, “Sound Identity Fading Out. William Burroughs’ Tape Experiments”, *op. cit.* p. 423. Se podrían recordar aquí las palabras de Antonio Machado en la *Soledad VIII*: “confusa la historia y clara la pena”.

BOCKRIS: ¿Por qué crees tú que la literatura va detrás de la pintura?

BURROUGHS: No hay ningún invento que haya obligado a los escritores a moverse, algo que se corresponda con la fotografía, que obligó a moverse a los pintores. Hace cien años andaban pintando vacas en la hierba (pintura representativa) y parecían justamente vacas en la hierba. Pero, claro, una fotografía podía hacerlo mejor. Yo creo que un invento que seguro que eliminaría un tipo de escritura sería una grabadora que pudiese grabar lenguaje subvocal, el llamado flujo de conciencia. Al escribir estamos siempre interpretando lo que piensa la gente. Es sólo una suposición que hago, una aproximación. Supongamos que tuviese una máquina con la que pudiese realmente grabar lenguaje subvocal. Si pudiese grabar lo que piensa alguien, no tendría ninguna necesidad de interpretar.

BOCKRIS: ¿Cómo funcionaría esa máquina?

BURROUGHS: Sabemos que el lenguaje subvocal entraña movimiento real de las cuerdas vocales, así que se trata sólo de una cuestión de sensibilidad. Hay un ruido vinculado al lenguaje subvocal, pero no podemos captarlo. Es probable que esté al alcance de la tecnología moderna hacerlo, pero todavía no se ha hecho<sup>232</sup>.

El interés de estas palabras excede, como decíamos, la relación de éstas con el habla subvocal, pues se proyecta también hacia la caracterización, ciertamente utópica, que Burroughs plantea respecto a esa máquina capaz de registrar el “flujo de conciencia”. Lo más relevante de estas declaraciones bien podría ser la mención, por parte del escritor, de que “(s)i pudiese grabar lo que piensa alguien, no tendría ninguna necesidad de interpretar”. En esta frase se pone en cuestión la propia esencia de la escritura como procedimiento eminentemente interpretativo y, por no separarnos de las palabras de Burroughs, aproximativo. La afirmación nos enfrenta con una pregunta acerca de si resulta posible pensar la literatura como un ejercicio diferente de ese esfuerzo exegético y siempre tentativo con el que tendemos a relacionar el acto de la escritura. O, aún en otras palabras, si la existencia de una máquina como la que se

---

<sup>232</sup> Victor Bockris, *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno* (traducción de J. M. Álvarez Florez), Barcelona, Alba, 1998, pp. 35 y 36.

describe aboliría realmente la escritura, tal y como se refiere a ella el propio Burroughs en el texto (lo que equivale a decir: tal y como la conocemos).

Más allá de dejar resonando estas preguntas, aquí podemos expresar cierta incertidumbre acerca de cómo deberían leerse las mencionadas afirmaciones burroughsianas. Y es que cabe dudar acerca del grado de ironía con el que William Burroughs, el escritor, las pronuncia. Pues, efectivamente, la existencia de una máquina de grabación subvocálica podría hacer inane la escritura literaria si —y sólo si— entendiésemos que el propósito último de ésta consiste, simple y llanamente, en la mera transcripción objetiva de lo que alguien (convertido —o no, pues esto ya no estaría claro— en personaje literario<sup>233</sup>) piensa.

Estas dudas sobre la ambigua relación entre Burroughs y sus propias palabras podrían fundarse, por ejemplo, en otras afirmaciones suyas como las que —quizá por azar, quizá no— pueden leerse en el fragmento inmediatamente anterior al que antes se citó, dentro del libro coordinado por Victor Bockris. En ese pasaje no es propiamente una entrevista lo que se recoge, sino más bien retazos de varias conversaciones que tuvieron lugar durante una cena celebrada en Nueva York en 1980 (esto es, en fecha posterior a la de la entrevista antes citada; el libro de referencia no sigue un orden cronológico como criterio de edición), en la que figuraban como invitados, aparte de Burroughs y Bockris, Gerard Malanga, Stewart Meyer y Susan Sontag. Es esta última quien formula la observación que inicia la cita:

SONTAG: Yo creo que tú escribes más exclusivamente [*sic*] a partir de algún tipo de objeción o impulso reprobatorio.

BURROUGHS: Una gran parte de mi obra con la que más me identifico no está escrita a partir de ningún tipo de objeción ni mucho menos; se trata más bien de mensajes poéticos, la silenciosa y triste música de la humanidad, querida mía, simplemente afirmaciones poéticas. Si me río un poco del control a costa del doctor Schaeffer [*sic*], el Chico Lobotomía, dicen: “Este sombrío pacifista que

---

<sup>233</sup> La cuestión relativa a la caracterización de lo ficticio en su oposición a la “realidad” — evocada aquí muy lacónicamente pese a su enorme complejidad— constituirá uno de los principales objetos de reflexión dentro de la segunda sección de este trabajo.

está paranoico, que lo hace todo motivado por un rechazo de la tecnología”. Eso es pura mierda. Hago una pequeña parodia y nada más. Estoy muy harto de que me echen esa losa encima cuando lo único que hago es una pequeña payasada, y alguien va y sale con esa mierda de “¡Ay Dios santo, lo rechaza todo!”. Los críticos tienen siempre esa imagen negativa de mí, pero los ensayos de *Light Reading for Light Years* me harán parecer algo así como aquel gran chiflado del siglo XIX que pensaba que el azúcar moreno era la solución para todo y practicaba una cosa que llamaba respiración cerebral. En fin, creía en la caja de orgonas de Reich. Pienso que el verdadero final de una civilización es cuando muere el último excéntrico<sup>234</sup>.

El cotejo de las posiciones expresadas en las dos últimas citas provoca, cuando menos, cierta confusión. Entre el Burroughs que se queja de que le acusen de hacerlo todo “motivado por un rechazo de la tecnología” y el que pregonaba las virtudes de la máquina capaz de registrar el habla subvocal parece cernirse una contradicción que quizá pueda servir para alumbrar tanto la relación del autor con la tecnología como su concepción de la creación literaria. Pues, comenzando por esto último, no parece fácil resolver el conflicto entre lo que Burroughs expresa en la primera de las citas —al referirse a la escritura literaria como algo que una máquina podría perfectamente realizar— y la percepción del mismo autor como alguien que, a lo largo de su carrera, no ha dejado de ofrecernos sucesivas fabulaciones delirantes, y hasta frenéticas, procedentes no sólo de una indagación metódica en las profundidades de la psique humana, sino también de una fantasía desenfadada y de las más salvajes contorsiones del lenguaje convencional.

Pero esta contradicción desaparece si tomamos verdaderamente en cuenta al Burroughs que declara, en la segunda de nuestras citas, que a menudo “se ríe un poco” de ciertos temas. Es decir, si no tomamos en serio, ni de manera literal, el contenido de la primera cita. ¿No es posible pensar que Burroughs se esté riendo, en esas líneas, de la propia creencia en que una máquina pueda llegar a suplantar la figura del escritor?

---

<sup>234</sup> Victor Bockris, *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno*, op. cit. pp. 34 y 35. La conversación también se recoge (en su versión original inglesa) en <http://www.interpc.fr/mapage/westernlands/sontag1.html>.

Ciertamente, las relaciones entre Burroughs y la ciencia (incluyendo siempre en esta última categoría también la tecnología, e incluso la llamada pseudociencia) no son fácilmente inteligibles, ni mucho menos convencionales. Es conocido —y en las últimas palabras que aquí hemos recogido se menciona expresamente— que Burroughs estaba al corriente y participaba de los resultados de las investigaciones del médico austriaco, discípulo de Freud, Wilhelm Reich, y que también fue usuario frecuente de su acumulador de energía orgónica<sup>235</sup>. De manera semejante, la obra de L. Ron Hubbard, creador de la Dianética y fundador de la Iglesia de la Cienciología, también generó una persistente fascinación (y tal vez más que eso) en Burroughs. Posiblemente el hecho de que todas estas teorías especulasen con fenómenos que escapan de los márgenes de atención de la ciencia “oficial”, y que proporcionasen explicaciones que subvertían los principios mismos de lo que convencionalmente entendemos por ciencia, constituía de por sí un motivo más que suficiente para que el autor de *Naked Lunch* mostrara su adhesión a sus respectivas causas. Para Burroughs, esos sistemas de pensamiento de raigambre mítica, caracterizados por ofrecer panaceas a sus seguidores, quizá no ejerzan sobre sus feligreses una atracción esencialmente distinta de la que, en términos igualmente irracionales, a menudo se profesa respecto de la ciencia “oficial”.

Esta postura podría interpretarse como una forma de posicionamiento ideológico, por parte de Burroughs, frente a la creencia ciega en la ciencia como forma de conocimiento no sólo ejemplar, sino también privilegiada e incontrovertible. A lo largo de toda su obra, el escritor dirigió sus más ácidas burlas hacia una forma ingenua de fe incondicional en la ilimitada capacidad de desarrollo de las ciencias y en un constante incremento paralelo de los beneficios para la humanidad resultantes de ese progreso. Esas convicciones científicas, cada vez más extendidas a lo largo del siglo XX (y tan presentes, cabría añadir, aún en nuestros días), configurarían, desde el punto de vista del escritor, un caldo de cultivo idóneo para el control social, más propicio incluso que el ofrecido por la religión o la política, respecto de las cuales el ámbito de la

---

<sup>235</sup> “El acumulador de Energía Orgónica es un instrumento montado y materialmente organizado de tal forma que la energía de la vida (vital), presente en la atmósfera de nuestro planeta, puede ser recogida, acumulada, y utilizada para propósitos científicos, educativos y médicos”, Wilhelm Reich, *The Orgone Energy Accumulator, its Scientific and Medical Use*, Maine, Orgone Institute Press, 1951. Existe una traducción al español en <http://www.esternet.org/orac.htm>.

ciencia se distinguiría por estar revestido de una aureola de autoridad conferida por ciertos —y a menudo sólo aparentes— criterios de racionalidad.

El blanco más destacado para la crítica burroughsiana de estas actitudes fue el ámbito de la medicina (necesariamente conectado con el universo de lo vírico). Al menos desde *Junkie*, los personajes que mejor encarnan esa voluntad de control social a la que nos referíamos son los doctores, incluso por delante de los políticos y los líderes religiosos. En directa relación con el tema, fundamental en la obra de Burroughs, de la adicción —que se discutirá con detalle en páginas posteriores de este mismo trabajo—, los médicos representan en sus textos un gremio que, básicamente, emplea la ciencia y la tecnología para controlar y degenerar a los demás seres humanos, quienes suelen confiar candorosamente —pues muy a menudo no les queda otra opción— en estos doctores perversos<sup>236</sup>.

Es importante recordar en este punto que el propio William Burroughs cursó estudios de medicina durante su estancia en Viena, lo que pudo servirle, al menos, para obtener una visión interna acerca de estas cuestiones. Este hecho debería complementarse con la percepción, muy extendida en diferentes sectores de la población no sólo estadounidense, sino también europea —y en absoluto desconocida para el escritor—, del médico como un profesional que goza de muy alta consideración social. Reuniendo sus conocimientos de la jerga médica y su catálogo de experiencias —más que anecdóticas— junto a heroinómanos y otros adictos, Burroughs compuso personajes tan memorables como el Doctor Benway, el Doctor Shafer<sup>237</sup> (el Chico Lobotomía), el Doctor Berger o el médico alemán del relato “Joselito”, de *El almuerzo desnudo*.

---

<sup>236</sup> La constante tensión entre el carácter científico de la medicina y su dimensión mítica (tan cercana al mesianismo) encuentra una excelente manifestación en una anécdota cinematográfica relatada por el profesor de literatura (y némesis de Marshall McLuhan) Geoffrey Wagner: “Los hermanos Marx acostumbraban a macanear con escalpelos en una sala de operaciones, embadurnándose con sangre, hasta que aparecía un médico de verdad y exclamaba ‘¡Eh!, pero ustedes están locos’. A lo que Groucho contestaba ‘Lo mismo dijeron de Pasteur’”. Geoffrey Wagner, “Malentender los medios de comunicación: la oscuridad como autoridad”, en *McLuhan: pro y contra* (traducción de Mario Giacchino), Raymond Rosenthal (ed.), Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 170-181, p. 171.

<sup>237</sup> Al que, con una ortografía distinta, se hacía referencia en la cita anterior de Burroughs.

Estos matasanos algo desquiciados no sólo parodian el estereotipo del científico loco y la falta de consideración por parte de médicos y científicos respecto a las consecuencias sociales y humanas de sus descubrimientos y experimentaciones. También actúan como reflejo (deformante y esperpéntico, al estilo del Callejón del Gato valleincliniano) de esa devoción absurda y ciega que otros personajes burroughsianos (débiles, enfermizos, ingenuos... perfectas víctimas propiciatorias) profesan hacia las chuscas —y a menudo mortíferas— operaciones realizadas por aquellos chamanes de bata blanca.

Regresemos ahora a la primera de las citas recogidas. Teniendo presente lo que se acaba de expresar acerca de esa particular forma de bonhomía que impele a creer firmemente en las ilimitadas virtudes de la ciencia y sus avances, es posible releer las palabras de Burroughs allí contenidas como una mofa, o una expresión irónica, que — como antes decíamos— no alcanzaría sólo a una forma ingenua de entender la ciencia, sino también a una comprensión igualmente cándida de la escritura literaria.

Traída al plano de la realidad, la máquina concebida para registrar el habla subvocal —tal y como la describe Burroughs— ofrecería, si se piensa bien, unos resultados de tan escaso valor científico como literario. Es evidente que, desde un punto de vista científico, el registro de ese “movimiento real de las cuerdas vocales” al que se refería el escritor distaría mucho de ofrecernos algo parecido al “flujo de conciencia” del usuario de la máquina, a algo así como una fotografía de su pensamiento, tal y como parece apuntarse al inicio de la cita. Pues la contradicción profunda que esas palabras albergan, especialmente si se tiene en cuenta el punto de vista que ofrece la lingüística pragmática, es que en ellas —al menos si se interpretan literalmente— Burroughs estaría negando el núcleo más profundo de lo literario o, para ser más precisos, de lo narrativo. ¿Puede en serio concebirse que el pensamiento, en su fluir, tenga ya una apariencia literaria? Sólo si se responde afirmativamente a esta cuestión podría concluirse que una máquina como la que imagina Burroughs sustituiría de una vez por todas al escritor. Creer en esa respuesta afirmativa implica un grado de ingenuidad respecto al hecho literario perfectamente comparable al candor científicista que hemos venido describiendo a lo largo de las últimas páginas.

Concebir la labor del narrador como la de un notario que pretendiese levantar acta de lo que otras personas están pensando (y no a otra cosa podría aspirar la máquina burroughsiana) solamente es posible desde una comprensión muy empobrecida de la literatura, así como de la realidad. Pensar en el escritor como un mero transcriptor del pensamiento (un pensamiento, por lo demás, previo a —e independiente de— su recreación literaria) es solamente propio del que también debe estar convencido de que la fotografía —por regresar al inicio detonante de la cita— dejó sin sentido a la representación pictórica.

Lo más interesante del caso, a los efectos de este estudio, es la concomitancia entre esta comprensión tan limitada del hecho literario (y, por extensión, del hecho artístico) y la convicción ilimitada en las posibilidades del desarrollo científico y tecnológico. Este tema regresará más adelante, pero ahora resulta muy oportuno recordar, siquiera para terminar apropiadamente este epígrafe, que Rafael Sánchez Ferlosio se ocupó de diseccionar, en su magistral ensayo “La predestinación y la narratividad”, una visión de lo narrativo muy próxima a la que aquí se acaba de presentar. En ese texto, y después de apuntar que “(l)a narratividad se presenta (...) como uno de los expedientes más comunes de racionalización, en el sentido psicoanalítico de la palabra”<sup>238</sup>, Ferlosio describe una forma de entender lo narrativo apegada a la realidad de un modo similar al que se destila —de un modo irónico, queremos seguir pensando— en el texto de Burroughs:

La narración ocuparía así, pues, frente a la lírica, un lugar de distinta condición entre las formas del lenguaje, ya que no pertenece, como ésta, únicamente a la literatura, sino que se halla ya prefigurada y funcionalizada entre los medios cotidianos del representar. [...] (T)an sólo en eso estriba la razón de que se hable de “narración realista” y no de “lírica realista”: la narración realista, conforme comúnmente se concibe, sería, en principio, la que imita al relato cotidiano, o sea, la que reproduce el acontecer tal como cotidianamente se lo representa —se lo narra a sí misma— la conciencia inmediata e irreflexiva, la conciencia racionalizadora, tal como lo *realiza* esa conciencia; el realismo confirma, por lo

---

<sup>238</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, “La predestinación y la narratividad”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, *op. cit.* pp. 97-137, p. 132.

tanto, la racionalización que semejante conciencia se ha fraguado para sobrevivir en esa realidad, o —dicho inversamente— ratifica la propia mitología en que esa realidad se transfigura para hacerse sobrellevar por la conciencia. Es, pues, en virtud de sus propios supuestos, un acta de capitulación<sup>239</sup>.

Los estrechos márgenes que separan la realidad de su elaboración lingüística, el hecho de su interpretación, la “cosa en sí” (o incluso su recepción fenoménica más temprana) de nuestros esfuerzos por dotarla de sentido, constituyen el ecosistema más propenso para la voz límite. Quizá esa distancia marginal y limítrofe sea la misma que separa el “verdadero” momento del *cogito* cartesiano del momento en el que éste se piensa a sí mismo; o la misma que media entre el John Cage que “oye” —en la cámara anecoica o en cualquier otro sitio— y el que “se oye oír”. Ferlosio llega a confinar el puro concepto de “sentido” en los terrenos de lo ilusorio, cuando afirma que “el medio narrativo sería precisamente el instrumento de elección para una (...) hipóstasis semántica del propio acontecer, que simplemente refractado en el prisma del lenguaje despliega el espejismo del sentido”<sup>240</sup>. Si la refracción de la luz en un espejo es, en algún sentido, más real que la refracción del acontecer en el prisma del lenguaje, podría decirse que la voz límite reverbera siempre entre espejo y espejismo, sin poder tocar nunca ni lo uno ni lo otro, atrapada entre el destello de lo meramente fáctico y el relámpago del sentido.

Sánchez Ferlosio comenzaba el fragmento anterior intentando apuntar cuál podría ser la distinción esencial entre la narrativa y la lírica, en tanto que formas de lenguaje. En la lírica, según se detalla en otro pasaje, “los hechos observados funcionan ya, en su específica vigencia de representación sensible, reflexiva y emotiva, por dentro y hacia dentro del suceso, es decir, toman esa vigencia para sus propios personajes”<sup>241</sup>. En la lírica, pues, no “cabe hacer —como sí, en cambio, [en] la narración— ninguna

---

<sup>239</sup> *Ibid.* pp. 134 y 135.

<sup>240</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>241</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, “El llanto y la ficción”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, *op. cit.* pp. 138-185, p. 175. Y no sólo para sus propios personajes, añadirá el propio Ferlosio, sino también para el autor y para el lector, pues “el misterio de la lírica consiste en que esta trinidad [emisor, receptor y personaje] sean tres papeles distintos y un solo yo verdadero” (*ibid.* pp. 177-178).

distinción legítima y más o menos fundada entre un ‘hacia dentro’ y un ‘hacia fuera’<sup>242</sup>.

Aquí se ha intentado analizar cómo la voz límite se posiciona exactamente en ese repliegue de la realidad respecto a sí misma que define a la narrativa. Para ello la prosa de Burroughs representa un laboratorio particularmente apto, tanto como la “obsesión lírica por la materia” de Marinetti, pues en ambos autores se detecta la voluntad de penetrar más allá del “hacia dentro” del lenguaje (revelando —e intentando desarticular— la vacuidad de sus mecanismos ideológicos, y de las reglas lingüísticas que los soportan y fundamentan), y este gesto conduce en sendas obras —y de un modo sólo aparentemente paradójico— a una suerte de “hacia fuera”, a un retrato del mundo, de la realidad, tan agudo y preciso como sólo un cuadro (y nunca una fotografía) podría depararnos. Tanto el Burroughs que intenta infectar con su afectado lenguaje nuestra conciencia como el Marinetti que —mientras relata, recordémoslo, los épicos acontecimientos de las guerras balcánicas— nos obliga a vociferar durante nuestra lectura (aunque ésta sea mental, pero ya nunca silenciosa), la voz límite se presenta, en ambos autores, en el espacio intersticial que queda entre lo lírico y lo narrativo.

La tradición nos impulsa a ampliar el binomio ferlosiano hasta incluir el teatro junto a las formas de lenguaje examinadas, siguiendo la división entre épica, lírica y dramática propuesta por Aristóteles en su *Retórica*. La cuestión que inmediatamente se nos plantea es, entonces, la que interroga acerca de la relación entre el drama y la realidad (y, evidentemente, la posición de la voz límite en tal contexto). Una cita de Antonin Artaud recogida como epígrafe del ensayo “Marat / Sade / Artaud” de Susan Sontag proporciona un indicio acerca de cómo afrontar dicha cuestión: “Todo cuanto actúa es crueldad. Es sobre esta idea de acción extremada, llevada más allá de todo límite, que el teatro debe ser reconstruido”<sup>243</sup>. El autor de estas palabras deberá ser, forzosamente, protagonista de las siguientes páginas.

---

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 175. Compárense las expresiones de Ferlosio “por dentro y hacia dentro del suceso” o “un ‘hacia dentro’ y un ‘hacia fuera’”, con las metáforas espaciales que Barthes utilizaba al aproximarse a la noción de geno-canto en las citas recogidas en la introducción a esta sección del estudio.

<sup>243</sup> Susan Sontag, “Marat / Sade / Artaud”, en *Contra la interpretación* (traducción de Horacio Vázquez Rial), Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 219-232, p. 219.



## CAPÍTULO 2.- La voz límite como voz excremental

### 2.1.- Artaud: la búsqueda de la fecalidad

Al analizar, como se venía haciendo, las diferentes técnicas empleadas por William Burroughs para atrapar lo que aquí describimos como voz límite, se observa que un rasgo común a todos estos procedimientos consiste en que esta voz, en su forma vírica, siempre se manifiesta de manera residual, apareciendo en las orillas más apartadas de la voz —llamémosla así— “natural” o “normal” (esto es, sometida a la norma). La voz límite siempre yace entre los excedentes del habla, y tanto la técnica del *cut-up* como los *Throat Microphone Experiments*, en su aproximación a la voz vírica, se nutren de los despojos de la oralidad. Estos hechos nos hacen pensar en una posible conexión entre esta forma de voz límite y lo que, con Steven Connor, podemos denominar voz excremental:

[...] una voz que es pura descarga, una emisión de simple materia inerte, carente de tono, vacía, ausente, sepulcral, inhumana. Parece demostrar que no está conectada con el mundo, o con quien la origina; se trata de materia heterogénea. En oposición a la voz seductora o a la voz rabiosa<sup>244</sup>, la meta de la voz excremental consiste en evitar toda relación con ella misma, en no tocarse en ningún momento. Es, por tanto, lo contrario de la voz seductora. Quiere separarse, no sólo del hablante, sino también de sí misma. Pero, como sabemos, el excremento está altamente valorado; puede ser una sustancia sagrada, precisamente porque es profana. El mismo horror que empuja lo excremental fuera de nosotros crea un vínculo con ello<sup>245</sup>.

A modo de prolongación del examen de las vías propuestas por William Burroughs como aproximación estética a la voz límite, concebida en su naturaleza vírica, es necesario referirse aquí al trabajo de Antonin Artaud (1896-1948), paralelo en

---

<sup>244</sup> Que estarían llenas, según el propio Connor, del “grano de la voz” barthesiano (cf. Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 38).

<sup>245</sup> *Ibid.* pp. 38-39.

alguna medida al de Burroughs en lo que se refiere a la exploración de los fenómenos extremos asociados a una voz pre-lingüística<sup>246</sup>.

Esta labor exploratoria se fundamenta en las mismas premisas que el Teatro de la Crueldad que el propio Artaud abanderó tras su ruptura con el movimiento surrealista, desarrollando una nueva forma de dramaturgia en la que la importancia de la palabra hablada quedaba minimizada. El actor debía dejarse llevar por una combinación de movimientos físicos y sonidos inusuales, en un contexto caracterizado por la eliminación de las disposiciones habituales de escenario y decorados,

[...] donde los eventos teatrales no estarían ya subordinados a un texto escrito, como era el caso en el teatro occidental hasta ese momento. Se pretendía que éste fuera un teatro antinaturalista, antirrealista y antipsicológico, en el que los gritos, chillidos, gemidos y todos los sonidos disonantes del cuerpo humano estarían equiparados con la palabra hablada, y donde el lenguaje mismo se utilizaría como una forma de conjuro destinado a crear un teatro de magia dramática y curativa<sup>247</sup>.

En su base teórica, la propuesta artaudiana se fundamenta en la idea de que el lenguaje limita la capacidad del espíritu para sentir las sensaciones puras, que se encuentran esclavizadas por el principio de realidad. Para contrarrestar esta influencia, Artaud propone un teatro en el que se elimina todo vestigio del lenguaje, y en el que los actores se expresan mediante movimientos y actos, situados en un escenario casi desnudo. La voluntad artaudiana de desarticular los convencionalismos en que reposaba la expresión dramática de su época encuentra un correlato evidente en las tendencias anteriormente analizadas en el pensamiento estético de Burroughs y en el de Marinetti.

---

<sup>246</sup> Las siguientes líneas amplían el análisis iniciado en Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, op. cit. pp. 38-43.

<sup>247</sup> Allen S. Weiss, "Radio, Death, and the Devil. Artaud's 'Pour en Finir avec le Jugement de Dieu'", en *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1992, pp. 269-307, p. 279. Las observaciones de Weiss sobre la obra de Artaud servirán como referencia en las siguientes páginas.

Esas ideas se recogieron, fundamentalmente, en *El teatro y su doble*<sup>248</sup>, de 1938, y aunque no pudieron llevarse a la práctica de una manera consistente debido a las enfermedades crónicas (físicas y mentales, en parte derivadas de una temprana meningitis<sup>249</sup>) padecidas por Artaud, sí encontraron una plasmación sonora, siquiera parcial y tentativa, en su obra radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, de 1947. En las muy frecuentes referencias escatológicas de la pieza también hallamos nuevos indicios acerca de la dimensión excremental de la voz límite, así como de las relaciones —que alcanzan en Artaud un plano ontológico— entre defecación y subjetividad:

*Là où ça sent la merde  
ça sent l'être.*

Donde huele a mierda  
huele a ser.

*L'homme aurait très bien pu ne pas chier,  
ne pas ouvrir la poche anale,  
mais il a choisi de chier  
comme il aurait choisi de vivre  
au lieu de consentir à vivre mort.*

El hombre bien habría podido no cagar,  
no abrir nunca el bolsillo anal,  
pero escogió cagar  
como habría podido escoger la vida  
en lugar de consentir en vivir muerto.

*C'est que pour ne pas faire caca,  
il lui aurait fallu consentir à ne pas être,  
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre  
l'être,  
c'est-à-dire à mourir vivant.*

Puesto que para no hacer caca,  
habría tenido que consentir en no ser,  
pero no pudo decidirse a perder  
el ser,  
es decir, a morir en vida.

*Il y a dans l'être  
quelque chose de particulièrement tentant/  
pour l'homme  
et ce quelque chose est justement LE CACA.  
(ici rugissements.)*

Hay en el ser  
algo particularmente tentador/  
para el hombre  
y ese algo es precisamente LA CACA.  
(aquí rugidos).

---

<sup>248</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda), Barcelona, Edhasa, 1978.

<sup>249</sup> Cf. Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit. p. 357.

Éste es el inicio de la sección titulada *La recherche de la fécalité*, que en la versión radiofónica de la obra suena a través de la voz de Roger Blin. El excremento, que en principio puede considerarse como un símbolo de lo inerte, se convierte aquí paradójicamente en un índice del ser, pero de un ser completo al que el hombre habría renunciado para “vivir muerto”. La defecación amenaza la completitud del ser, en la medida en que representa el rechazo (de parte, al menos) del propio cuerpo.

Aunque será más adelante cuando hayan de tratarse las relaciones entre la voz límite y los procesos sociales de producción y consumo en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, conviene anticipar ahora cómo el excremento convierte al cuerpo (el cuerpo humano, no el “cuerpo social”) en el centro del proceso productivo. La defecación, como materia inerte y carente de forma, está excluida de la organización del orden simbólico, para el cual representa una amenaza por ser una producción autónoma ajena a las estructuras sociales del intercambio económico. El excremento es un gasto inútil, un derroche extraño contemplado a la luz de los modos de producción socialmente admitidos. En el proceso de socialización del niño, éste debe aprender a controlar las funciones anales, convirtiendo el ano en un mecanismo de posesión y exclusión. Y es precisamente esta exclusión, esta antieconómica privación del ser, la que entraña la paradoja puesta de manifiesto en el pasaje artaudiano.

La ajenidad del excremento respecto del orden simbólico constituye una de las materias de reflexión más clásicas y fértiles dentro de la investigación psicoanalítica, y esta preocupación se ha mantenido constante desde los inicios freudianos de la disciplina hasta su evolución más reciente. Analistas como Slavoj Žižek, siguiendo muy de cerca la estela trazada por Lacan, continúan incorporando en sus investigaciones la pregunta por el estatuto ontológico del excremento, y en particular su relación con lo que Lacan denominó el registro de lo Real<sup>250</sup>, tal y como se manifestaba en el curso de la siguiente entrevista a Žižek (en la que no faltan las referencias cinematográficas clásicas en el filósofo):

---

<sup>250</sup> Las interrelaciones entre los registros de lo simbólico, lo imaginario y lo real, tal y como Slavoj Žižek define estos conceptos —continuando, pero también modificando sustancialmente, las pautas establecidas inicialmente por Jacques Lacan— ocuparán buena parte de la atención de la segunda sección de este estudio.

- Ya que hablamos de inodoros recuerdo una frase que usted cita de Lacan: “¿Cuál es la diferencia verdadera entre el ser humano y el animal? Lo que hacemos con los excrementos, con los restos no asimilables”. Los seres humanos estamos obsesionados con deshacernos de esa parte “real” de la naturaleza, y su “expulsión” termina dándoles una categoría ontológica

- Sería interesante leer en este sentido los films de Hitchcock. Porque ahí todo el problema está en los inodoros. Toda la mierda volverá un día. Es una ontología de lo cotidiano: aunque lo sabemos racionalmente, la mierda no desaparece. De una manera es eliminada de “nuestra” realidad, y uno no piensa en eso. Está en otro nivel<sup>251</sup>.

La ilusión aquí descrita por Žižek, conforme a la cual los restos excrementicios desaparecen simple y casi mágicamente, encuentra un paralelismo oral —y quizá igualmente ilusorio— en la idea que expresa la fórmula clásica *verba volant, scripta manent*. Jacques Lacan, en su no menos clásico seminario sobre *La carta robada*, invirtió el apotegma latino<sup>252</sup>, intentando expresar cómo lo escrito desaparece de la memoria del sujeto y vuela hacia algún soporte que lo archiva, mientras que el efecto de una “palabra verdadera” puede ser indeleble y, en definitiva, modificar al sujeto (lo cual pone en relación directa el pensamiento de Lacan con las ideas estéticas de Burroughs aquí examinadas). Pero el problema se hace más complejo aún si se toman en consideración las condiciones inauguradas por la fonografía, es decir, por la posibilidad de registrar —con cierta vocación de perennidad— el sonido, y, en particular, el sonido de la voz (esto es, el de la *phoné* griega que forma parte del término moderno).

---

<sup>251</sup> Eduardo Grüner, “La letrina de lo real: entrevista a Slavoj Žižek”, en *Debats*, nº 95, invierno de 2006, pp. 51-56, pp. 55-56.

<sup>252</sup> “Ojalá los escritos permaneciesen, lo cual es más bien el caso de las palabras: pues de éstas la deuda imborrable por lo menos fecunda nuestros actos por sus transferencias” (Jacques Lacan, “El seminario sobre *La carta robada*”, en *Escritos*, vol. I, traducción de Tomás Segovia, Buenos Aires-México D. F., Siglo XXI, 2005, pp. 5-55, p. 21).

## 2.2.- Burroughs: el ano parlante

La fonografía trasladada al dominio de la oralidad la equiparación entre excreción y escritura, pues representa la posibilidad de crear un remanente físico y material (como las heces) de la voz. En este sentido, proporciona una suerte de cierre para el circuito que, en términos psicoanalíticos, conecta lo oral y lo anal. Si en la definición freudiana de la etapa anal ésta se concibe como un desplazamiento de las fuentes de placer desde la boca hasta el ano (una fase durante la cual el niño aprende a considerar sus heces como una especie de regalo que da al adulto, y que éste a veces le demanda, lo que le proporciona al infante experiencias nuevas de satisfacción y ansiedad), la fonografía viene a posibilitar la traslación de algunas de las peculiaridades propias de esta fase anal al dominio de la voz, reificando ésta en el proceso mediante su inserción en un soporte material.

Será en páginas posteriores de esta sección cuando se analicen detalladamente estas y otras implicaciones derivadas de la emergencia de las técnicas fonográficas, en su relación con la idea de voz límite. Pero la conflación de lo fecal y lo oral —mediada por la categoría de la voz excremental— puede rastrearse ahora a través de ciertos paralelismos que entrelazan la obra de Antonin Artaud con la de William Burroughs. También para este autor lo estercóreo gozó de una consideración especial dentro de su obra, y las conexiones entre lo anal y lo bucal encuentran una recreación paradigmática en el pasaje (o rutina —*routine*—, siguiendo la terminología burroughsiana) conocido como *The talking asshole* (“El ano parlante”), perteneciente al capítulo *Ordinary Men and Women* —“Gente normal y corriente”, siempre siguiendo la traducción de Martín Lendínez que utilizaremos aquí como excelente referencia— de *Naked Lunch*<sup>253</sup>, que resulta apropiado citar *in extenso*<sup>254</sup>:

“You know,” he says impulsively, “I think I’ll go back to plain oldfashioned surgery. The human body is scandalously inefficient. Instead of a mouth and an anus to get out of order why not have one all-purpose hole to eat and eliminate?”

---

<sup>253</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo* (traducción de Martín Lendínez), Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 135-136.

<sup>254</sup> William S. Burroughs, *Naked Lunch*, Nueva York, Grove Press, 1992, pp. 119-121.

We could seal up nose and mouth, fill in the stomach, make an air hole direct into the lungs where it should have been in the first place...”

BENWAY: “Why not one all-purpose blob? Did I ever tell you about the man who taught his asshole to talk? His whole abdomen would move up and down you dig farting out the words. It was unlike anything I ever heard.

“This ass talk had a sort of gut frequency. It hit you right down there like you gotta go. You know when the old colon gives you the elbow and it feels sorta cold inside, and you know all you have to do is turn loose? Well this talking hit you right down there, a bubbly, thick stagnant sound, a sound you could smell.

“This man worked for a carnival you dig, and to start with it was like a novelty ventriloquist act. Real funny, too, at first. He had a number he called ‘The Better ‘Ole’ that was a scream, I tell you. I forget most of it but it was clever. Like, ‘Oh I say, are you still down there, old thing?’

“‘Nah! I had to go relieve myself.’

“After a while the ass started talking on its own. He would go in without anything prepared and his ass would ad-lib and toss the gags back at him every time.

“Then it developed sort of teeth-like little raspy incurving hooks and started eating. He thought this was cute at first and built an act around it, but the asshole would eat its way through his pants and start talking on the street, shouting out it wanted equal rights. It would get drunk, too, and have crying jags nobody loved it and it wanted to be kissed same as any other mouth. Finally it talked all the time day and night, you could hear him for blocks screaming at it to shut up, and beating it with his fist, and sticking candles up it, but nothing did any good and the asshole said to him: ‘It’s you who will shut up in the end. Not me. Because we don’t need you around here any more. I can talk and eat *and* shit.’

“After that he began waking up in the morning with a transparent jelly like a tadpole's tail all over his mouth. This jelly was what the scientists call un-D.T., Undifferentiated Tissue, which can grow into any kind of flesh on the human body. He would tear it off his mouth and the pieces would stick to his hands like burning gasoline jelly and grow there, grow anywhere on him a glob of it fell. So finally his mouth sealed over, and the whole head would have amputated spontaneous — (did you know there is a condition occurs in parts of Africa and

only among Negroes where the little toe amputates spontaneously?) — except for the eyes you dig. That’s one thing the asshole *couldn’t* do was see. It needed the eyes. But nerve connections were blocked and infiltrated and atrophied so the brain couldn’t give orders any more. It was trapped in the skull, sealed off. For a while you could see the silent, helpless suffering of the brain behind the eyes, then finally the brain must have died, because the eyes went out, and there was no more feeling in them than a crab’s eye on the end of a stalk<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> —¿Sabe? —dice impulsivamente—, me parece que voy a volver a la cirugía normal de toda la vida. El cuerpo humano es de una ineficiencia escandalosa. En vez de tener una boca y un ano que se estropean, ¿por qué no tenemos un solo agujero para todo, para comer y para eliminar? Podríamos ocluir boca y nariz, rellenar el estómago y hacer un agujero para el aire directamente en los pulmones, que es donde debía de haber estado desde el principio...

BENWAY. —¿Y por qué no un glóbulo para todo? ¿Le conté alguna vez lo del hombre que enseñó a hablar a su culo? Movía el abdomen entero arriba y abajo, ¿entiende?, pedorreaba las palabras. Nunca había oído nada semejante.

»El habla del culo aquel tenía una especie de frecuencia intestinal. Te pegaba justo en los labios, y te entraban las ganas. Como cuando el colon avisa y sientes una especie de frío por dentro y sabes que no tienes más remedio que soltar la tripa, ¿entiendes? Pues aquella voz te pegaba justo ahí abajo, un sonido espeso, pringoso, borboteante, un sonido que se podía *oler*.

»El hombre trabajaba por las ferias, ¿entiende?, y al principio era como un número de ventrílocuo nuevo. Y muy divertido, además, por entonces. Hacía un número que se llamaba “El Ojo Mejor” que era la monda, se lo juro. Se me ha olvidado cómo era, pero era muy divertido. Algo como: “Oye, tú, ¿sigues ahí abajo todavía?”

»—¡No! ¡Me he ido a cagar!

»Al cabo de un tiempo, el culo empezó a hablar por sí solo. Salía a escena sin nada preparado y el culo se ponía a improvisar y le daba la réplica en los chistes todas las veces.

»Luego fue desarrollando una especie de dientes, como ganchos ásperos curvados para adentro, y empezó a comer. Creyó que era algo simpático y montó un número con eso, pero el ojete se dedicaba a comerle los pantalones y quedar al aire y empezar a hablar por la calle, vociferando que quería igualdad de derechos. Y además se emborrachaba y le daban lloronas, que nadie le quería ni le besaban, todas las bocas. Y acabó por pasarse hablando todo el día y otra vez, darle puñetazos, meterle velas encendidas dentro, pero nada servía de nada y el ojete le dijo: “Al final serás tú el que se calle, no yo. Porque ya no haces ninguna falta. Y puedo hablar y comer y cagar”.

»Después empezó a despertarse por las mañanas con algo como una cola de renacuajo por la boca, llena de una gelatina transparente. Lo que los científicos llaman T. N. D., un Tejido No Diferenciado, que se reproduce en todo tipo de zonas del cuerpo humano. Se lo arrancaba de la boca y se le quedaban trozos pegados en las manos como gelatina de gasolina ardiendo y allí nacían, crecían en cualquier sitio en que

La extraña intensidad de estas líneas, que amalgaman lo cómico y lo terrorífico con una inquietante levedad, canaliza magistralmente las diferentes pulsiones que ya habían sido apuntadas en la anterior cita artaudiana con un tono, en cierto sentido, no demasiado diferente. Burroughs incorpora en este pasaje (bastante teatral, por cierto) lo que podría interpretarse como una metáfora de los procesos virales tan estimados por él. “El hombre que enseñó a hablar a su culo” comienza sus actividades imbuido de la mejor voluntad<sup>256</sup>, pero, de la misma manera que una voz se adueña víricamente de la consciencia de su portador, en este diálogo ese nuevo ser que es el ano comienza a dominar a su antiguo poseedor, atrapando literalmente su cerebro.

También es posible interpretar el fragmento a la luz de los procesos infantiles de socialización: como se mencionó anteriormente, si en determinadas etapas el niño debe aprender a controlar las funciones anales, toda esta rutina no haría sino describir el más rotundo fracaso en la asunción de esa tarea. La negación total de ese objetivo alcanza, en el pasaje burroughsiano, connotaciones propias de una pesadilla, que se consuma con la emancipación total del ano. La fantasía de un ano parlante fusiona de manera desconcertante la condición fronteriza de la boca y del ano, presentando una voz limítrofe excremental, chillona y flatulenta.

### **2.3.- Artaud: Glosolalia, fisiología e impoder**

Retornando a Artaud y su obra radiofónica, es posible plantear un análisis paralelo al aplicado al anterior texto de Burroughs trasladando el objeto de atención

---

le cayera una gota encima. Hasta que por fin se le obturó la boca y se le hubiera amputado espontáneamente la cabeza entera (¿sabías que en algunas zonas de África, y sólo entre los negros, se da una enfermedad en la que el dedo meñique se amputa espontáneamente?), de no ser por los *ojos*, ¿entiendes? Lo único que el ojo del culo *no podía* era ver. Necesitaba los ojos. Pero las conexiones nerviosas quedaron bloqueadas e infiltradas y atrofiadas y el cerebro no podía seguir dando órdenes. Estaba atrapado en el cráneo, tapiado. Durante un tiempo podía verse a través de los ojos cómo sufría el cerebro, silencioso e impotente, pero seguramente se murió porque los ojos *se apagaron*, y ya no reflejaban más sentimientos que un ojo de cangrejo en la punta de una antena.

<sup>256</sup> El propio diálogo también se inicia con unas palabras que denotan el ilusionado optimismo propio de una confianza mesiánica en la ciencia médica: la propuesta que actúa como detonante del relato consiste en recurrir a la cirugía para corregir la “ineficiencia escandalosa” del cuerpo humano.

desde el límite anal de la voz a su otro extremo, el bocal<sup>257</sup>. En el mismo proceso de socialización que se viene describiendo, el niño también aprende a contener ciertas emisiones bocales, que incluyen (como el propio concepto de voz límite) tanto fenómenos lingüísticos con contenido semántico como articulaciones que carecen de él. Los primeros, en forma de groserías e indecencias, suelen estar cargados de aquella voluptuosidad sonora a la que se refería Barthes al hablar del geno-canto (es conocida la riqueza fonética, en los más diversos idiomas, de las expresiones denominadas, precisamente, “malsonantes”). Pero aquí, siquiera por evitar distracciones semánticas que nos apartarían de los rasgos más genuinos de la voz límite, no nos concentraremos en las implicaciones estrictamente lingüísticas de la voz en la obra de Artaud, sino en otros comportamientos de tipo pre-lingüístico, que forzosamente bascularán entre lo vocal y lo bocal. Tal es el caso del comienzo mismo del guión de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, donde podemos leer:

<i>kré</i>	<i>puc te</i>
<i>kré</i>	<i>puk te</i>
<i>pek</i>	<i>li le</i>
<i>kre</i>	<i>pek ti le</i>
<i>e</i>	<i>kruk</i>
<i>pte</i>	

---

<sup>257</sup> Puede argumentarse, no obstante, que en la poética burroughsiana la linealidad propia del conducto que va desde la boca hasta el ano tiende a disolverse rizomáticamente en una proliferación porosa global, que trasciende no sólo la funcionalidad digestiva de sus elementos, sino también sus posibilidades lúbricas, tal y como afirma Douglas Kahn: “La conflación de orificios en los textos de Burroughs se extiende no sólo a una base de variados intercambios sexuales, especialmente aquellos predominantemente asociados con (pero no limitados a) la actividad erótica homosexual, sino que llega al punto en el que toda la superficie deviene orificio”. Tras este comentario, Kahn apunta otra idea, relativa a la configuración informe de ese cuerpo-abertura, que deberemos recordar durante el análisis —ya en la segunda sección de este trabajo— de la monstruosa figura de J. Merrick, más conocido como el Hombre Elefante: “Sólo podemos determinar, en el caso de Burroughs, que la ausencia de forma [*formlessness*] no significa una mera ausencia de forma, sino la falta de una forma discreta o determinada frente a una función desenfadada”. El cuerpo burroughsiano no responde, no obedece: ni a la conciencia individual de su “titular” ni, como se verá a continuación, a la conciencia social del grupo donde ese sujeto se inscribe (cf. Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit. p. 300).

El inicio de la obra es una muestra del uso artaudiano de la glosolalia, el habla carente de sentido típica de niños, esquizofrénicos y médiums. Para Allen S. Weiss el significado de este conjunto de sílabas debe rastrearse en los aspectos performativos, dramáticos y contextuales del discurso y la acción<sup>258</sup>. El significado, de esta manera, se convertiría en una función de la expresión corporal, del comportamiento gestual y cinético del cuerpo. También Julia Kristeva, en su análisis de la grabación de esta obra, destaca cómo en ella las estructuras rítmicas y melódicas priman sobre las constantes normativas y racionales que fijan cómo debe hablarse; aquellas se inscribirían, ante todo, como la experiencia de un cuerpo en proceso<sup>259</sup>.

La voz límite que se filtra entre estas sílabas desquiciadas reúne muchos de los rasgos identificados en las páginas anteriores. La aspereza de sus sonidos entrecortados podría recordarnos el repertorio de sonidos guturales de un sordomudo, o los fragmentos aleatorios de una cinta magnética amputada mediante el *cut-up* burroughsiano. Pero también lo excremental está presente en estos golpes de voz, de una forma más cercana aún a la idea de cuerpo de lo que los comentarios anteriores de Weiss y Kristeva permiten imaginar.

En el fragmento anterior puede observarse que en el uso practicado por Artaud de la glosolalia destaca la frecuente aparición del fonema “k”. En otros pasajes de la obra radiofónica también aparecen algunos equivalentes fonéticos de este sonido, representados por las grafías “ck”, o, en algunos casos, “ch” o “c”. Así lo demuestra la escucha de la grabación registrada por el propio Artaud, en la que puede percibirse una pronunciación cercana, muy a menudo, al griego (lengua materna, por otra parte, de la madre de Artaud). Estas alteraciones de los sonidos del idioma francés, como reflejan algunas consideraciones de Paule Thévenin<sup>260</sup>, llegaron a convertirse en rasgos distintivos de los textos orales y escritos de Artaud.

---

<sup>258</sup> Allen S. Weiss, “Radio, Death, and the Devil. Artaud’s ‘Pour en Finir avec le Jugement de Dieu’”, *op. cit.* p. 281.

<sup>259</sup> Julia Kristeva, “Contraintes rythmiques et langage poétique”, en *Polylogue*, París, Seuil, 1977, pp. 437-466, p. 458.

<sup>260</sup> Recogidos en Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. 12, París, Gallimard, 1974, p. 267.

Como ha demostrado el psicolingüista Ivan Fónagy en su obra *La Vive Voix*<sup>261</sup>, la obstrucción de la laringe, tal y como se produce en la realización del fonema “k”, genera una presión subglótica que alcanza al diafragma y los intestinos, facilitando el proceso de defecación. Desde este prisma, la emisión de los sonidos escritos por Artaud no sólo se relacionaría con lo escatológico en un plano simbólico, sino que también encontraría una plasmación fisiológica. La aparición de este fenómeno en términos como *kaka* o *caca*, presentes en diversos idiomas con una misma significación, no haría sino reforzar esta hipótesis<sup>262</sup>.

Pero la razón última por la que reseñamos aquí el ejemplo de las primeras líneas del guión de *Pour en finir avec le jugement de dieu* no consiste en señalar la aparición de la voz excremental en las dos aberturas (los dos límites) del cuerpo humano constituidas por el ano y la boca. Donde mejor se manifiesta, desde nuestro punto de vista, el carácter limítrofe de la voz artaudiana transcrita en el ejemplo anterior es en el hecho de que, si contrastamos el guión de la obra con la grabación final que su autor preparó para ser transmitida radiofónicamente, comprobaremos que en la versión sonora de esta obra se suprimió el fragmento de glosolalia (o, más precisamente, coprolalia) que da inicio al texto.

Como se apuntó anteriormente, no debe sorprendernos que nuestra búsqueda de la voz límite frustré constantemente nuestras expectativas. En el ejemplo de Artaud, la mejor expresión del carácter liminar de la voz que allí subyace es, precisamente, su desaparición, su silencio, su afonía, su roce con la inexistencia en la realización sonora de la obra. La grabación radiofónica, que en general refleja todo lo escrito en el guión (y lo complementa con numerosos efectos sonoros que Artaud registró en el estudio de grabación), enmudece en este punto.

---

<sup>261</sup> Ivan Fónagy, *La Vive Voix: Essai de psychophonique*, París, Payot, 1983.

<sup>262</sup> Naomi Greene, en un artículo que habrá de ser recordado de nuevo hacia el final de esta primera sección del trabajo, añade aún una nueva lectura del uso artaudiano de estos fonemas, en una interpretación que —por otra parte— nos conduce hacia otras dimensiones de la voz excremental: “Kâ, en la religión del Antiguo Egipto, representaba el doble no-corpóreo [*noncorporeal*] del cuerpo, preservado en la momia (...)” (Naomi Greene, “Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary”, en *Yale French Studies*, nº 39, Literature and Revolution, 1967, pp. 188-197, p. 197).

No existen, hasta donde sabemos, otras razones —más allá de la decisión del autor— para la supresión de este pasaje<sup>263</sup>. La vocalización de los textos fue grabada en el estudio, y, en cualquier caso, podría haber sido sustituida por otros registros de gritos diferentes. Pero Artaud decidió que la pieza radiofónica comenzara con un breve redoble de caja, al que inmediatamente seguiría la enfurecida diatriba contenida en el siguiente apartado del guión.

¿Consideró Antonin Artaud, como sugiere Weiss, que la fijación en un soporte —y la posibilidad de repetición infinita— de esos gritos contradecía su intencionalidad expresiva? ¿Carecía para él de significado la emisión artificial de esos alaridos, desvinculada de la espontaneidad del medio teatral? También puede pensarse que aquellos sonidos, ya escindidos hasta los límites (del lenguaje, del sujeto emisor, de la propia voz...), no soportarían —sin transformarse en otra cosa— la escisión añadida que el registro fonográfico provocaría al amputarlos definitivamente de la presencia física de Artaud.

Esta última hipótesis permitiría identificar en el frustrado pasaje del texto sonoro a la grabación silente una forma de impotencia característica de la voz límite. Una impotencia, imposibilidad, o “impoder”, como el propio Artaud escribiría, que en él es extensiva al pensamiento. Maurice Blanchot se detiene en este punto en el ensayo que dedicó al poeta, en unas líneas muy directamente entroncadas con los versos artaudianos que aparecieron en la introducción a esta sección del trabajo:

Ése es el grave tormento en el que se debate. Ha como tocado, a pesar de él y por un error patético del que proceden sus gritos, el punto en el que pensar ya es siempre no poder pensar todavía: “impoder”, según sus palabras[,] que es como esencial al pensamiento, pero que convierte a éste en una carencia de extremo dolor (...)<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Cf. Allen S. Weiss, “Radio, Death, and the Devil. Artaud’s ‘Pour en Finir avec le Jugement de Dieu’”, *op. cit.* p. 302.

<sup>264</sup> Maurice Blanchot, “Artaud”, en *El libro por venir* (traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco), Madrid, Trotta, 2005, pp. 56-63, pp. 58-59.

Esta radical imposibilidad todavía debía perseguir, más allá de los límites hasta ahora señalados, el destino de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. El estreno radiofónico de la obra, programado para las 22:45 del lunes 2 de febrero de 1948, fue suspendido tan sólo un día antes de esa fecha. El director de la radio francesa prohibió la difusión de la pieza debido, entre otras cosas, a su contenido escatológico, que se fusionaba con proclamas anticatólicas y antiamericanas.

No fue, por tanto, posible el estreno radiofónico de la composición (sólo treinta años después la pieza se emitiría a través de *Radio France*), ni tampoco fue posible que su autor la escuchara a través de la radio: Artaud murió el 4 de marzo de 1948. Tal vez paradójicamente, su fallecimiento estuvo provocado por un cáncer de recto, que se detectó demasiado tarde para iniciar cualquier tratamiento. Siguiendo la práctica clínica habitual en ese tiempo, Artaud no fue informado del diagnóstico, aunque seguramente los terribles dolores ocasionados por la enfermedad le habrían alertado acerca de ella. El cáncer, tal vez la plaga más característica del siglo XX (al menos hasta la irrupción del SIDA —éste sí, verdadero virus<sup>265</sup>—), hubo de callar definitivamente a Antonin Artaud.

La muerte, como forma máxima de imposibilidad, como manifestación radical del no-ser, como ausencia irreversible, marca una obra abocada, ella misma, a poner fin. La exclusión en la versión definitiva del fragmento inicial del texto, la exclusión en *Radio France* de la emisión de la obra, la exclusión, en definitiva, de su propio autor respecto del orden de la vida, son fenómenos que nos proyectan en la trayectoria centrífuga propia de la voz límite. Y, al tiempo que nos expelen del análisis centrado en su dimensión excrementicia, nos adentran, mediante una paradójica analogía, en otra faceta de la voz límite, la voz nonata.

---

<sup>265</sup> Si no se tienen en cuenta los denominados virus oncogénicos.

## CAPÍTULO 3.- La voz vírica como voz nonata

### 3.1.- Moore: *El amnios natal*

En el análisis antes citado de las grabaciones experimentales de William Burroughs, Robin Lydenberg subrayaba los sentimientos de hostilidad y sufrimiento presentes en esos registros. Estas emociones también caracterizan el registro artaudiano de *Pour en finir avec le jugement de dieu*<sup>266</sup>, y en ambos casos nos refieren a los campos semánticos de la enfermedad y la muerte como generadoras de dolor y como nociones antagónicas (hostilidad proviene de *hostilis*, contrario o enemigo) respecto de la vida. A este respecto, también Marinetti, en su evocación lírica de las guerras balcánicas, nos remitía hacia una actividad humana generadora de sufrimiento y, en última instancia, letal<sup>267</sup>. Hasta ahí sólo encontramos nuevos indicios respecto a las anteriores intuiciones sobre la voz vírica.

Tanto el virus como el excremento nos conectan con la muerte, y al hacerlo nos ubican en un nuevo límite que separa lo vivo y lo inerte. La voz límite también se relaciona con este umbral, pero, como proyección del sujeto —y de su consciencia— que es, sólo puede manifestarse allí como forma intermedia entre la existencia de ese sujeto y su muerte. A una posible noción intersticial calificable como no-muerte (expresión de una no-existencia distinta conceptualmente tanto de la vida como de la muerte) corresponderá un análisis específico en un próximo apartado de este trabajo. Pero antes de ello, siquiera por respetar un orden meramente cronológico, cabe ocuparse de la otra faceta de este mismo límite, esto es, no la que apunta letalmente desde la vida hacia sus afueras más postreras, sino la que —en un sentido que se nos antoja inverso— cruza la misma frontera pero en dirección hacia lo vivo. En el tránsito desde la no-

---

<sup>266</sup> Recuérdese también que la obra en la que Artaud compendió una parte fundamental de sus presupuestos teóricos recibió el título de *El teatro de la crueldad*.

<sup>267</sup> La alusiones de Marinetti hacia la hostilidad y el sufrimiento son aún más evidentes: en el tercer punto de su manifiesto futurista, leemos: “Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente [*sic*], el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo” (F. T. Marinetti, “Le futurisme”, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Recogemos la traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista *Prometeo*, vol. II, nº VI, abril 1909, y disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>).

existencia previa al nacimiento —e, incluso, a la concepción— hasta que, con ese gesto análogo a la excreción, la vida se manifiesta en toda su plenitud corporal —por temporal que ésta sea—, a lo largo de ese recorrido de aspiraciones ontológicas se ubica una forma de voz límite que conviene llamar voz nonata. Si este adjetivo resulta apropiado es porque no alude simplemente a algo que no existe, sino que expresa el matiz de que ese algo *todavía* no existe, algo que *aún* está por ser. Algo, en fin, cuyo estatuto existencial comparte la fragilidad propia de la voz límite.

No tiene sentido discutir aquí acerca de cuándo, es decir, en qué momento cronológico, podría considerarse que la vida empieza; al menos no en los términos que resultan habituales al controvertir, por ejemplo, acerca de los límites mínimo y máximo del delito de aborto (como se denomina jurídicamente a los problemas concernientes a la distinción entre ese delito y el de homicidio —límite máximo—, y a la dilucidación de a partir de cuándo se dan los presupuestos materiales para que pueda tener lugar, propiamente, un aborto —límite mínimo—). Lo que aquí se trata no es, en absoluto, un problema temporal que pueda depender de la bipartición del óvulo fecundado, de su anidamiento, o del inicio de cualquier etapa posterior en el desarrollo del feto. Para lo que aquí interesa, el término final de la voz nonata bien podría hacerse coincidir con el grito primordial del niño recién nacido, y en cuanto a su término inicial sólo cabe afirmar que, como veremos a continuación, éste podría remontarse —siempre en la búsqueda de sus límites más lejanos— aún más allá de la concepción, hacia un dominio en el que también nacen las palabras que el *DRAE* dedica, en su cuarta acepción, a la palabra “preñez”: “Confusión, dificultad, oscuridad de algo”.

Es posible trazar una aproximación al concepto de voz nonata —y con ello intentar profundizar en esos rasgos apuntados por el diccionario— a través de la obra de Alan Moore, autor de tebeos (o, si se prefiere, cómics), novelas, guiones cinematográficos, *performances* y otros trabajos artísticos nacido en Northampton, Inglaterra, en 1953. La pertinencia de un breve análisis del trabajo de Moore aquí se refuerza al tomar en consideración la enorme atracción que este autor profesa hacia la obra de William Burroughs. Así lo manifestaba el propio Moore en el contexto de una entrevista:

“Diría que Burroughs es una de mis influencias principales”, afirma. “No el rollo del *cut-up*, sino su pensamiento acerca de cómo la palabra y la imagen se utilizan para controlar, y de su posible efecto más subversivo”. (...) “Siempre pensé que los cómics podrían ser un medio perfecto para Burroughs. Con *Watchmen* intenté llevar algunas de sus ideas a la práctica; la idea de símbolos repetidos que se irían cargando progresivamente de significado. Uno podría interpretarlos como si se tratara de música. Se dispondría de estos elementos a modo de temas musicales que aparecerían a lo largo de la obra”<sup>268</sup>.

En efecto, la novela gráfica *Watchmen*, con guión de Alan Moore e ilustraciones de Dave Gibbons<sup>269</sup>, publicada originalmente en doce entregas entre 1986 y 1987, recoge múltiples alusiones a la obra de William Burroughs (entre las más evidentes, el título de la revista *Nova Express*, fundamental en la trama de *Watchmen*, y tomado de la novela homónima de 1964)<sup>270</sup>. De manera aún más notoria, un pasaje del cómic se refiere explícitamente, a través del personaje de Adrian Veidt, al procedimiento burroughsiano del *cut-up*, que se compara con ciertas prácticas adivinatorias propias de las tradiciones chamanísticas<sup>271</sup>:

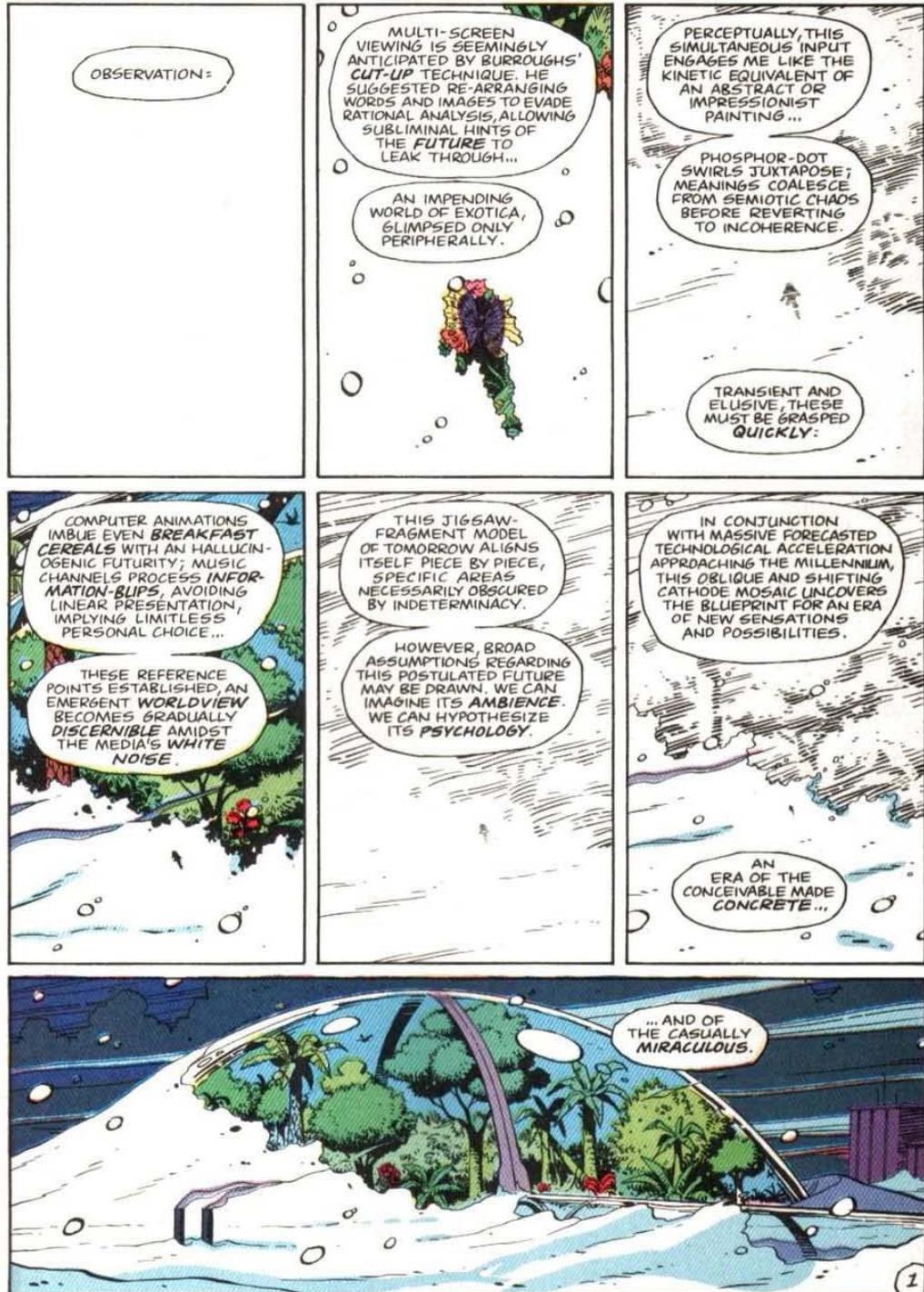
---

<sup>268</sup> Vincent Eno y El Csawza, “Entrevista a Alan Moore”, en *Strange Things Are Happening*, vol. 1, nº 2, mayo-junio 1988, sin paginación. También disponible en <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/?p=53>.

<sup>269</sup> Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen*, Nueva York, DC Comics, 1987.

<sup>270</sup> El propio título de *Watchmen* procede de un verso de las *Sátiras* de Juvenal (“Quis custodiet ipsos custodes?”, VI, 347-348) que William Burroughs utilizó en su *Pistol Poem No. 2*, donde se recogen todas las combinaciones posibles de las palabras contenidas en la frase “Who Controls The Control Men”. El poema está publicado en Paul Cecil (ed.), *A William Burroughs Birthday Book*, Brighton, Temple Press Limited, 1994, p. 38.

<sup>271</sup> Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen*, *op. cit.* vol. 11, pp. 2 y 3.



**LOOK ON MY WORKS, YE MIGHTY...**



Pero desde la perspectiva de nuestra investigación, las referencias al concepto de voz límite en su forma de voz nonata quizá no aparezcan tan claramente en *Watchmen* —que, por otra parte, ha sido considerada la obra maestra de Moore— como en otro trabajo posterior, *The Birth Caul*. Con una génesis algo más compleja que la anterior en lo que a medios expresivos se refiere, *The Birth Caul* (*El amnios natal*, según la traducción española de David Macho) apareció originalmente en un contexto próximo a la *performance*, si bien Moore prefiere describir ese formato —e incluso subtítular la obra— como “*A shamanism of childhood*” (“Un chamanismo de la infancia”)<sup>272</sup>. La *performance* se basó, a su vez, en un largo poema, eminentemente autobiográfico, compuesto por Moore y presentado por primera y única vez al público en el Old County Court de Newcastle-upon-Tyne el 18 de noviembre de 1995. En aquella ocasión la voz de Alan Moore estuvo acompañada por música especialmente concebida para el evento por David J. y Tim Perkins. La fecha de la actuación, especialmente significativa, corresponde al 42º cumpleaños de Moore, y precisamente el nacimiento que se conmemoraba constituye el eje formal de la obra.

Después de esta representación de carácter performativo, se editó en CD una grabación del evento, editada en el sello *Charrm* con una tirada de 500 ejemplares. Pero la evolución de la obra no terminaría ahí, pues en 1999 el dibujante y guionista escocés

<sup>272</sup> Nótese la conexión entre esta referencia al chamanismo y la que, en relación con el *cut-up* burroughsiano, planteaba el personaje de Adrian Veidt en el ejemplo anterior procedente de *Watchmen*.

Eddie Campbell<sup>273</sup> tomó los textos originales de Moore para crear, a partir de ellos, una versión en cómic de *The Birth Caul*<sup>274</sup>. Los diferentes avatares de esta obra, en definitiva, configuran una constelación multimedial que, en sus continuos reenvíos entre lo visual y lo sonoro —sin perder nunca de vista la textualidad de la que parte el conjunto— se posiciona en una dimensión estética muy próxima a la de otros trabajos aquí analizados.

*The Birth Caul* describe, a la manera de una regresión hipnótica, las diferentes etapas de la vida, partiendo de la edad adulta y pasando de la madurez a la adolescencia, de ésta a la niñez y, más adelante, a la infancia, hasta llegar a la misma concepción, y —como se apuntó anteriormente— aún más allá de ésta, a un no-lugar (usando metafóricamente el término acuñado por Marc Augé) donde se ubicaría esa forma de voz límite que es la voz nonata.

La pieza comienza con la narración de la muerte de la madre de Alan Moore, acaecida, según el texto, “hace tres meses” en el mismo hospital en el que, el 18 de noviembre de 1953, ella le había dado a luz. Ese fallecimiento obliga a Moore a revisar cajones repletos de objetos que, a su vez, rebosan de recuerdos que jalonan toda una vida, y entre los que se incluye el elemento que dará título a la obra: el amnios natal. El descubrimiento por parte de Moore de esa membrana extraembrionaria que, a modo de bolsa, y llena de líquido amniótico, envuelve al feto desde su etapa de embrión, sirve como desencadenante de la reflexión poética acerca de la vida (y sus límites) que propone la obra<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> Alan Moore y Eddie Campbell venían colaborando desde 1989 en *From Hell*, Northampton, Kitchen Sink Press, 2000.

<sup>274</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, Paddington (Australia), Eddie Campbell Comics, 1999 (versión en castellano: *El Amnios Natal*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2000; cabe mencionar aquí —ya que en la citada traducción se optó por otra posibilidad— que en nuestro idioma la palabra “caul” también dispone de un correlato específicamente referido a los mamíferos; en el *DRAE*, la cuarta acepción del término “zurrón” presenta este significado: “Bolsa formada por las membranas que envuelven el feto y contienen a la vez el líquido que le rodea”).

<sup>275</sup> Como se expone en una sección posterior de *The Birth Caul* (pp. 10 y 11), cuando un niño nacía cubierto por esta membrana, a modo de capucha, conforme a una arraigada tradición inglesa este amnios debía guardarse —usualmente custodiado entre papeles—, pues de ese modo actuaría como un talismán

La estructura formal de *The Birth Caul*, como apuntábamos, es la de una retrogradación que, desde las etapas más avanzadas de la vida, y por medio de *flashbacks*, se dirige hacia los inicios más remotos de ésta. De hecho, la muerte de la madre —provocada por un cáncer— puede interpretarse como el inicio de este *descensus ad inferos* ontogénico que conducirá al lector hasta los albores del ser, que en el libro también son —y esto nos aproxima a los dominios de la voz nonata— los del lenguaje. Como resulta habitual en la obra de Moore, la línea argumental que describe este retroceso biológico se entrecruza continuamente con otras vías narrativas que, a diferentes escalas, se refieren a procesos (de tipo histórico e incluso cosmológico) cuyos respectivos significados se le presentan al receptor, conforme avanza en la obra, como análogos al de la narración “principal”. En el caso concreto de *The Birth Caul*, y de manera paralela a la biografía que se presenta en sentido inverso a la marcha del tiempo, se traza una historia de Newcastle-upon-Tyne (y, en particular, del edificio que albergó la primera representación de la obra) que recorre los tiempos que median desde sus primeros pobladores hasta el mismo momento de la celebración de este “chamanismo de la infancia”<sup>276</sup>. O, en palabras de Moore, se describe y plantea “(c)ómo hemos llegado, convergiendo a través de las calles individuales de nuestras historias individuales. / Donde estamos”<sup>277</sup>. Lo colectivo y lo individual se funden, pues, en el retrato histórico que perfila Moore, y que alcanza dimensiones transhistóricas cuando, hacia el final del relato (en las secciones que describen el momento límite de la concepción), se catapulta al lector a una escala mucho mayor, a un plano evolutivo —y hasta cósmico— desde el cual la aparición de la vida, la aparición de la especie, el nacimiento de un niño o la confluencia en un determinado tiempo y lugar de los espectadores/oyentes/lectores con

---

protector frente a una muerte por ahogamiento. Esta superstición, que se acompañaba de otra por la que los marineros y los pescadores solían comprar, precavidamente, estos zurrónes amnióticos, también aparece en el primer capítulo de *David Copperfield*, donde se lee: “*I was born with a caul, which was advertised for sale, in the newspapers, at the low price of fifteen guineas*” (“Nací con un zurrón, que se ofreció a la venta, en los periódicos, por el módico precio de quince guineas”). Charles Dickens, *David Copperfield*, Londres-Nueva York, Penguin Books, 1996, p. 1.

<sup>276</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* pp. 6 a 8.

<sup>277</sup> *Ibid.* p. 5.

la obra —eventos que, en sus diferentes niveles, guardan todos ellos algo de milagroso— parecen replegarse unos sobre otros, formando un todo unitario<sup>278</sup>.

En su interpretación de *The Birth Caul*, el crítico de cómics Marc Singer destaca el carácter romántico de los planteamientos fundamentales de la obra, que se proyectarían, conforme a la estructura que se acaba de describir, en los distintos planos o dimensiones por los que discurre su narrativa:

*El Amnios Natal* muestra en esencia una visión Romántica [sic] de la historia como si ésta fuera una trágica caída hacia un mundo moderno que ha perdido la conexión vital con su tosco y violento pasado. (...) Su concepto Romántico y Trágico de la historia cultural prepara al público para una visión igualmente trágica y romántica del desarrollo personal<sup>279</sup>.

Singer basa su ensayo sobre la obra en estas concepciones propias del Romanticismo, y a partir de ellas problematiza un tema central dentro de esa visión, como es el de la expresión y los límites de ésta. La expresión, o, si se prefiere, el lenguaje, constituirá, por tanto, el otro eje del análisis de Singer, y desde esta perspectiva es posible realizar aquí una nueva aproximación al concepto de voz límite, en su configuración como voz nonata.

“*El Amnios Natal* utiliza el lenguaje para borrar el lenguaje”, escribe Singer<sup>280</sup>. Alan Moore articula ese proceso de borrado, como antes se mencionó, mediante una

---

<sup>278</sup> Aunque no es posible profundizar aquí en este tema, las concepciones filosóficas acerca del tiempo y de la Historia sugeridas en *The Birth Caul* y otros trabajos de Moore (*Watchmen*, *From Hell*...) merecen ser puestas en relación con las teorías del compositor Bernd Alois Zimmermann acerca del “tiempo esférico” (deudoras, a su vez, de la filosofía agustiniana). Para una primera aproximación a estos problemas, véase el estudio que se dedicó al *Requiem für einen jungen Dichter* de Zimmermann en Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, op. cit. pp. 100 a 112.

<sup>279</sup> Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, en *Alan Moore, retrato de un caballero extraordinario* (traducción de Raúl Sastre), Gary Spencer Millidge y Smoky Man (eds.), Manacor (Mallorca), Recerca editorial, 2004, pp. 41-46, p. 41.

<sup>280</sup> *Ibid.*

estructura formal caleidoscópica en la que confluyen y se solapan las dimensiones individuales y sociales; “si toda la sociedad inglesa ha caído desde un primitivo estado de gracia, entonces eso también ha debido ocurrirnos a todos nosotros como individuos, a lo largo de nuestras vidas”<sup>281</sup>. Precisamente por ubicarse el lenguaje (o la palabra, si recordamos las disquisiciones que a este respecto se expusieron al analizar la obra de Burroughs) en ese punto intermedio —punto límite— que vincula (y, al mismo tiempo, separa) el individuo y lo social, los planteamientos estéticos de esta obra —basada originalmente en la voz como medio expresivo— se enfocan hacia cuestiones que ya han recibido, y forzosamente continuarán exigiendo, la atención de este capítulo.

### **3.2.- La violenta entrada en el orden de lo simbólico**

En este sentido, los procesos de socialización del niño vuelven a desempeñar aquí un papel de enorme relevancia, en tanto que resumen, e incluso simbolizan, el primer y crucial enfrentamiento del “yo” con el “otro”, un conflicto que puede entenderse como manifestación del choque entre el “lenguaje” y la “realidad” (comprendida ésta como algo exterior a nosotros y al propio lenguaje), o incluso —y aquí cobraría su pleno sentido la metaforología propuesta por Moore— la colisión entre la “no-vida” y la “vida”. Este choque primordial, sede natural de la voz nonata en tanto que forma de voz límite, será, junto a sus representaciones análogas en los demás planos simbólicos mencionados, el objeto de análisis de las siguientes páginas.

La técnica de Moore, como se ha mencionado, consiste en partir de una realidad cercana, cotidiana y anecdótica (como la del entorno espacial donde se interpreta la obra o las casualidades que han precedido al momento de su representación, en el caso de *The Birth Caul*) y, desde ahí, rebobinar hasta alcanzar los límites más primarios, básicos y originales de aquello que, precisamente por su cotidianeidad, habíamos dado por supuesto en nuestra observación inicial. Ello sólo puede conducir a una sensación de maravilla ante la realidad, que incluso en sus más burdas manifestaciones se nos aparece como milagrosa e improbable<sup>282</sup>. La fascinación ante el mundo que de ahí se deduce (y

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> El caso paradigmático de este tipo de procedimientos en la obra de Moore es, sin duda, el capítulo IX de *Watchmen*, *op. cit.*

la posible pasión ante la vida que, conforme a la visión romántica que denunciaba Singer, puede subyacer tras la obra de Moore) resulta muy próxima al tópico del descubrimiento del mundo por parte del niño. Como señala Marc Singer en su análisis,

[a]l articular su propio modelo del desarrollo del niño, *El Amnios Natal* no sólo proclama que hemos perdido cierto conocimiento primario del mundo y de nuestra conexión con él, sino que intenta activamente deshacer esa pérdida dando al tiempo, al yo y al lenguaje marcha atrás<sup>283</sup>.

Marshall McLuhan afirmaba que nuestra visión del presente se asemeja a la que nos ofrece un espejo retrovisor mientras circulamos hacia el futuro<sup>284</sup>. Esta visión de retrovisor es lo que nos impediría, siguiendo a McLuhan, percibir apropiadamente el ambiente (tecnológico) de nuestro tiempo, ya que en él siempre se mantienen las estructuras del ambiente anterior:

La mayoría de la gente, como indiqué, sigue sujeta a lo que llamo visión de espejo retrovisor de su mundo. Con esto quiero decir que debido a la invisibilidad de cualquier ambiente durante el período de su innovación, el hombre es únicamente consciente del ambiente que le precedió; en otras palabras, un ambiente es totalmente visible sólo cuando ha sido sustituido por otro nuevo ambiente. Así, siempre estamos un paso atrás en nuestra visión del mundo. Debido a que estamos insensibilizados por la nueva tecnología, que a su

---

<sup>283</sup> Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, *op. cit.* p. 41.

<sup>284</sup> Quizá donde mejor se exprese esta idea sea en la famosa fotografía incluida en *El medio es el masaje*, donde se presenta un coche transitando por una autopista cubierta. La imagen está tomada desde el interior del vehículo, de manera que se aprecian, a través de la luna, los vehículos que van delante y los que transitan en sentido contrario. La normalidad de la imagen se trunca cuando, al contemplar el espejo retrovisor, éste no refleja los automóviles que, supuestamente, deberían ir detrás. La superficie del espejo está cubierta por el dibujo de una diligencia tirada por unos caballos (Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Nueva York, Touchstone, 1989 —la primera edición es de 1967—, pp. 74 y 75).

vez crea un ambiente totalmente nuevo, tendemos a hacer el viejo ambiente más visible: lo hacemos cambiándolo en una forma de arte<sup>285</sup>.

Desde este punto de vista, y desarrollando el uso de la expresión “marcha atrás” en el final de la cita de Singer, cabría describir el procedimiento de Moore como una violenta aceleración hacia el pasado, un impulso reactivo (en el doble sentido del término) que desplazaría al receptor —girándolo hacia sus espaldas— hacia más allá de donde habitualmente el espejo retrovisor mcluhaniano nos permite ver. Si de la metáfora de McLuhan parece deducirse una exhortación a mirar hacia delante (a través de la luna del automóvil, y no a través del retrovisor), la estrategia de Alan Moore es la opuesta: en lugar de observar el reflejo cercano que nos ofrece el retrovisor, se nos propone girar la cabeza ciento ochenta grados y mirar mucho más allá, tomando como referencia para el presente una temporalidad más lejana. Ambas invitaciones pretenden, si bien por vías contrarias, el mismo objetivo: una visión remozada del presente (del *ambiente* de nuestro tiempo, en la terminología de McLuhan), descargada de las asunciones heredadas del pasado más inmediato. En esta tarea, como el propio McLuhan escribió, el artista y el niño —reaparece el niño— compartirían responsabilidades semejantes:

Cuando un ambiente es nuevo, percibimos el viejo por primera vez. Lo que vemos en la última sesión no es la televisión, sino viejas películas. Cuando el emperador apareció con su nuevo traje, sus costureros no vieron su desnudez, sino su viejo traje. Sólo el niño pequeño y el artista tienen la proximidad que permite la percepción del ambiente<sup>286</sup>.

El paralelismo, en este punto, entre Marshall McLuhan y Alan Moore resulta especialmente pertinente si se tienen en cuenta ciertas ideas de este último autor acerca de la naturaleza del lenguaje: “Creo que el lenguaje es una tecnología que no hemos empezado a explotar en todo su potencial. Es la tecnología sobre la que se sustentan las

---

<sup>285</sup> Eric McLuhan y Frank Zingrone (eds.), *McLuhan: escritos esenciales* (traducción de Jorge Basaldúa y Elvira Macías), Barcelona, Paidós, 1998, p. 285 (el texto procede de una entrevista con Eric Borden publicada originalmente en la revista *Playboy* en marzo de 1969).

<sup>286</sup> *Ibid.* p. 423.

demás”<sup>287</sup>. Las manipulaciones de esa tecnología primordial que es el lenguaje, activadas por Moore en obras como *The Birth Caul*, tratan de ofrecer una perspectiva original sobre nuestras concepciones más habituales, desarticulándolas. A su vez, el propio lenguaje —o la voz, conforme a las tesis que aquí se han venido sosteniendo— es uno de los más directos objetivos de este procedimiento en la obra que examinamos, y esta labor de puesta en cuestión de las convenciones que normalmente rigen su uso presenta enormes semejanzas con las técnicas que se describieron al analizar los trabajos de F. T. Marinetti, William Burroughs y Antonin Artaud.

Aunque es en la última sección de *El amnios natal* donde ciertos mecanismos de desmontaje deudores del *cut-up* se manifiestan de manera más evidente, ya en la parte dedicada a la infancia —hacia la mitad de la narración<sup>288</sup>— se articula una temática que Marc Singer describe como “el precio que pagamos por nuestro dominio del lenguaje”<sup>289</sup>. Efectivamente, Moore describe el proceso de socialización del niño como un aprendizaje de la obediencia y la sumisión, que Campbell acompaña de imágenes escolares de juegos y castigos:

El lenguaje de un mundo más amplio está sobre nosotros. / Absorbemos su glosario de cachetes y pánico por ósmosis, a través de la piel... /... reflexionamos prolongadamente sobre una sintaxis de expectación visceral. / Sentados en pupitres de patas cruzadas, dominamos un alfabeto nunca mencionado de castigo y aprobación, empezamos a dominar el léxico de lo que está bien o está mal, y de lo que merece la pegatina con la estrella dorada. / Y así es como la lengua se corta, se disfraz, se hace presentable para el consumo público<sup>290</sup>.

La visión presentada por Moore en estas líneas (visión calificada por Singer, recordemos, como romántica) refleja este periodo vital como un tortuoso umbral entre

---

<sup>287</sup> Omar Martini “El lado oscuro de Alan Moore: una entrevista realizada por Omar Martini”, en *Alan Moore, retrato de un caballero extraordinario*, *op. cit.* pp. 107-117, p. 115.

<sup>288</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* pp. 29-34.

<sup>289</sup> Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, *op. cit.* p. 42.

<sup>290</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 32.

un *illud tempus*, un momento ajeno al tiempo histórico, en el que el sujeto —el niño— apenas puede distinguirse a sí mismo de la realidad que le rodea, y, del otro lado, un periodo —que deberá perpetuarse por el resto de sus días— en el que el lenguaje servirá para configurar un “yo” separado de la realidad. Más aún, este mismo lenguaje, determinante de esa naciente subjetividad, será a partir de entonces el principal mediador entre esas dos entidades (el “yo” y el “mundo”) recién diferenciadas. En tanto que el hiato que se abre cuando el niño “nace al lenguaje” —inaugurando un nuevo sujeto y un nuevo mundo— puede considerarse una forma de alumbramiento, es apropiado continuar identificando lo que acontece en los momentos inmediatamente anteriores de este proceso con esa encarnación de la voz límite que llamamos voz nonata.

Alan Moore relata esta irrupción del (y en el) lenguaje en términos de violencia, equiparables quizá a los de una infección vírica como la propuesta en la obra de Burroughs (si bien en el proceso descrito por Moore no se trataría tanto de contaminar una conciencia como de generarla *ex novo* —o, por expresarlo en términos informáticos, no tanto de sustituir los datos existentes en un disco, sino de realizar un primer formateo—)<sup>291</sup>.

El nuevo mundo exterior, de acuerdo con Moore, se presenta —a través del lenguaje— como un orden extraño y, en esa medida, amenazante. Como apunta Singer, “(p)ara los niños aprender el lenguaje a menudo supone aprender un código punitivo de conducta. También supone perder el lenguaje privado del hogar: ‘palabras que nos dejan decir en casa nos son confiscadas. Nos damos cuenta de que el terreno detrás de la puerta de nuestra casa es desalentadoramente único’”<sup>292</sup>. El adentramiento en el lenguaje es contemplado como una merma, y la escuela se dibuja en este proceso como

---

<sup>291</sup> Esta visión opresiva del lenguaje encuentra un eco en el pensamiento de Barthes, para quien hablar no es una acción que implique comunicar, sino fundamentalmente sujetar: “Toda la lengua es una acción rectora generalizada” (Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural* —traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán—, México D. F., Siglo XXI, 1998, p. 119). El autor francés va aún más lejos, apuntando que “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, sino simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (*ibid.* p. 120).

<sup>292</sup> Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, *op. cit.* p. 42.

un entorno patibulario: “Perchas para los abrigos, antes de que podamos siquiera leer nuestros nombres, identificadas mediante jeroglíficos: la cometa, la peonza, el avión. / Ya se ha perdido algo. Cierta mirada, cierta voz”<sup>293</sup>. El propio Moore identifica con la noción de voz aquello que desaparece en el niño cuando éste penetra en el orden de lo simbólico; se pierde una voz que, por su carácter liminar, evanescente y huidizo, sólo cabe calificar como límite<sup>294</sup>.

Como ya se ha apuntado, si la voz nonata se describe como aquella forma de voz límite que se ubica precisamente en los umbrales de lo existente, justo en la víspera de la incorporación física de un nuevo sujeto al mundo de los vivos, también es posible identificar como un tipo de voz límite a la que antecede inmediatamente a la incorporación simbólica de un nuevo sujeto al orden del discurso, al universo del lenguaje<sup>295</sup>. E incluso, como se verá más adelante, tiene sentido utilizar estas mismas categorías para referirse a la voz de quien está abandonando la condición infantil para

---

<sup>293</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 33.

<sup>294</sup> El foniatra francés Guy Cornut, pese a la adscripción estrictamente académica de su discurso, describe el fenómeno que aquí se viene reseñando en unos términos curiosamente parecidos a los empleados por Alan Moore. Al referirse a la etapa infantil del desarrollo de la voz, Cornut escribe: “No obstante, ineludiblemente la función lúdica y la función expresiva ceden progresivamente en importancia a la función representativa. La voz pierde en espontaneidad y libertad lo que la palabra gana en precisión. La educación tiende a enseñar al niño a expresar por palabras y frases lo que antes expresaba por la voz. No obstante, en ningún momento la expresión vocal pierde por completo sus derechos; así, el escolar, al salir de clases [*sic*], recobrará en el patio de recreo toda su exuberancia sonora” (Guy Cornut, *La voz*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 65).

<sup>295</sup> La poética de Bartolomé Ferrando está cargada de sugerencias que apuntan en direcciones similares a las tanteadas por Moore en su texto, y que inciden en la consciencia de que el lenguaje pre-existe al sujeto (cuyo cuerpo atestigua el violento encuentro entre ambos): “las palabras-fósil / han empezado a temblar / en un rincón del cerebro // danza del alfabeto // bisbiseos / gruñidos / gritos desangrados // fisuras del habla // música de la voz” (Bartolomé Ferrando, *Latidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, p. 100); o “el habla / articula / heridas / y reagrupa / fragmentos / de anteriores / alientos / roces / adormecidos / en el silencio de la carne / hecha recuerdo // voces (re)cuerdan a otras voces // roces / que vocean / recuerdos” (Bartolomé Ferrando, *Trazos*, Valencia, Riialla Editores, 2000, p. 29 —lamentablemente, esta transcripción no puede mantener la fundamental disposición gráfica del texto original—); o el poema que sigue al anterior: “la palabra es engendrada / de añicos / y desechos / de palabras / de otro tiempo / por la maquinaria / del sonido: / unidad residual expulsada / a otro espacio [...]” (*ibid.* p. 30).

alcanzar la madurez (a este proceso nos referiremos al tratar de esa otra manifestación de la voz límite que aquí denominaremos voz adolescente).

La narración de Moore se aproxima al concepto de voz límite, por primera vez, en esta sección dedicada a describir el ingreso del niño en la sociedad y el lenguaje y, más adelante, en el apartado final de *The Birth Caul*, cuando el viaje retrospectivo que vertebra la obra conduce al lector a los orígenes más remotos de la vida, allí donde el concepto de voz nonata halla su más genuina expresión. En ambos casos la introducción del sujeto en un nuevo mundo (ora simbólico, ora material), o, más precisamente, la constitución de un nuevo sujeto, se describe como una pérdida. Pues si la iniciación escolar en el lenguaje, como se ha visto, era narrada en clave de “confiscación”, o incluso como el surgimiento de un artaudiano “impoder” (“Incapaces de recordar nada ahora, salvo las más vagas formas y sabores que se alejan de nosotros y se introducen en esa niebla muda de antes de que conociéramos el brillo de la palabra, cuando la forma era todo nuestro vocabulario”<sup>296</sup>), la llegada a las últimas páginas de la obra consuma esa idea de la separación, de la detración practicada sobre un todo aparentemente homogéneo y coherente. En las viñetas que refieren los momentos previos al nacimiento y, continuando la regresión narrativa, la formación del feto y su concepción, la mucosa que da título a la obra se describe en estos términos:

[El amnios natal] es la única marca identificativa de nuestro equipaje en la sala de espera hasta que dicen nuestro nombre, y al ser nombrados dejamos de ser una parte del todo<sup>297</sup>.

La llegada —por vía del *flashback* ontogénico que culmina en esa última sección de la obra— a los albores de la existencia implica necesariamente un alejamiento del lenguaje verbal, y la riqueza alusiva de las imágenes reunidas por Eddie Campbell para el final de la versión en cómic de *The Birth Caul* hace recomendable su reproducción aquí.

---

<sup>296</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 33.

<sup>297</sup> *Ibid.* p. 43.

富士山  
神奈川  
波



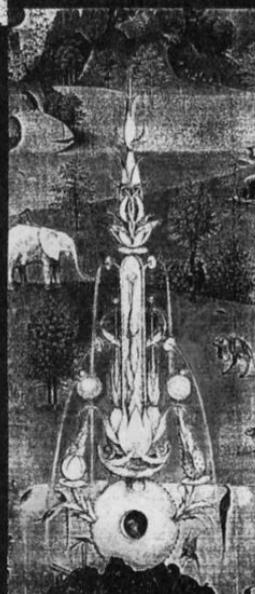
The rich black waters and the belly mud amino acid river and its nucleotide tide, a fast and churning smart-foam, bearing everything before it, rushing backwards to a source that is abhuman, absolute and utter.

A precambrian driftwood littering its banks, it surges back through dams of category, banked up ocean wall of definition separating us from other.

dashing it aside as if it were no more than words, another hurdle in the breathless race upstream towards our spawning ground



our secret fountain.



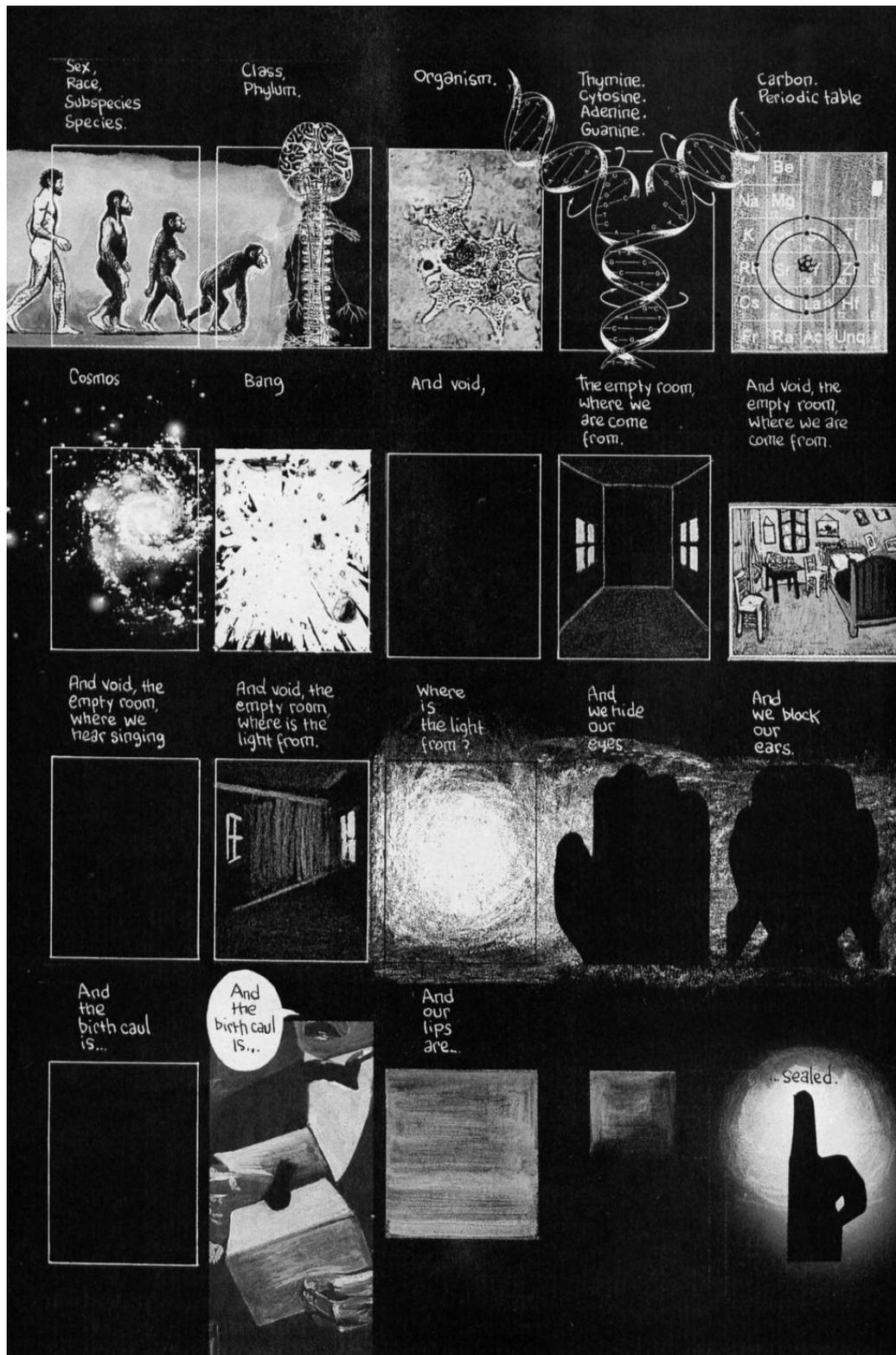
In its seethe and boil we are eroded, whittled back to nothing with the layers of what we are fallen away like scales...

... our core exposed, the raw gob-stopper heart of us, revealed and glistening...

As verse by verse the song unwrites itself back to the word, the syllable...

The cold white page.

Page 1



La imparabla ola de Hokusai, la enigmática fuente de la vida de El Bosco, la perturbadora habitación de Van Gogh... la representación visual se yergue como un último recurso tras (o antes de) la aparición del lenguaje en estas dos últimas páginas del cómic, donde los episodios previos a la concepción se describen en términos

cosmológicos, dando a entender que la fecundación podría ser otro proceso de sustracción respecto de un orden vital de proporciones superiores a las de nuestra —y las de cualquier— especie, e incluso a las del universo originado con el Big Bang. Pero es la voz, o su imposibilidad, lo que necesariamente clausura la obra: “Y escondemos los ojos. / Y nos tapamos los oídos. / Y el amnios natal es... / (Y el amnios natal es...) / Y nuestros labios están... / ... sellados”<sup>298</sup>.

La voz que no puede llegar a filtrarse a través de esos labios sellados, al igual que la voz que, después (o unas páginas antes, en el texto), tampoco podrá filtrarse a través del lenguaje recién inaugurado por el niño (pues este nuevo código, público y convencional, resulta totalmente inadecuado para ello), representa una forma de voz límite. Las primeras páginas del libro de nuestra vida (que en el volumen redactado por Moore ocupan, en realidad, el último lugar) describen esa suerte de pre-existencia química —propia de un momento anterior a la concepción— en unos términos de indefinición genética que, al retratarnos como meras combinaciones de aminoácidos, nos equiparan biológicamente a los más simples virus. Por otra parte, en *The Birth Caul* esa forma de voz límite que hemos denominado voz nonata construye su narración a través de la metáfora del zurrón amniótico, quizá el primero de nuestros excrementos.

Pero la voz nonata presenta una particularidad conceptual que no aparecía tan claramente definida en el examen de las voces víricas y excrementales. Pues, como reflejan las últimas (y extremas) metáforas visuales y lingüísticas empleadas por Campbell y Moore en su trabajo —al recoger imágenes del espacio, de los inicios del cosmos—, la voz nonata es, en última instancia, una forma de exterioridad. Esos dibujos del llamado “espacio exterior” intentan ser aquí, pensamos, un reflejo de esa máxima expresión de ajenidad que corresponde a la voz nonata como subespecie de la voz límite. Tal vez el virus ocupe una posición igualmente remota y diametralmente contrapuesta al humano en el eje de los seres vivos (¿existe otro ser más extraño a nosotros que un virus?), y, sin duda, también el excremento puede definirse, en su esencia, como algo que deviene externo, como el fruto de un alejamiento. Pero la imagen de la exterioridad puede resultar aún más aparente cuando pensamos no en los límites físicos de nuestro cuerpo, ni en los de nuestra existencia en un sentido —si así se

---

<sup>298</sup> *Ibid.* p. 48.

quiere denominar— biológico, sino en los límites de nuestra vida en un sentido particular, referido a *nuestra propia vida* (es decir, la que percibimos como más próxima a nosotros), un sentido adjetivable como biográfico. La voz nonata es, desde este punto de vista, la voz que deja de pertenecernos cuando retrocedemos más allá del inicio de esa vida que antes nos parecía ser nuestra, un vida que parecía sernos propia. Tan propia como nuestra propia voz.



## CAPÍTULO 4.- La voz límite como voz no-muerta

### 4.1.- Derrida: la voz ausente

En la travesía por los diversos umbrales en que se ubica la voz límite, el lugar opuesto al de la voz nonata es el de la voz no-muerta<sup>299</sup>. Los dos conceptos, en sendos confines de la temporalidad vital, bordean lo orgánico y se ciñen a la biografía como dos afijos gramaticales. Si la voz nonata antecede a la vida, prefijándola, la categoría de aquello inmediatamente pospuesto a la existencia —su sufijo— es, antes que lo muerto, lo no-muerto. Este término, que como prueba de su vocación intersticial exige a su vez un prefijo, también manifiesta su naturaleza limítrofe al oponerse tanto a la vida como a la muerte, rozando siempre ambas nociones. Seguimos aquí a Slavoj Žižek cuando, al inicio de *The Parallax View*, perfila el concepto de no-muerto a partir de una importante diferenciación planteada por Kant:

Quizás la mejor manera de describir la ruptura kantiana hacia esta nueva dimensión sea con respecto al cambio en el estatuto de la noción de “inhumano”. Kant introdujo una distinción clave entre el juicio negativo y el juicio indefinido: el juicio positivo “el alma es mortal” puede ser negado de dos maneras: cuando un predicado es negado respecto del sujeto (“el alma no es mortal”), y cuando se afirma un no-predicado (“el alma es no mortal”). La diferencia es exactamente idéntica, como sabe cualquier lector de Stephen King, a la que existe entre “él no está muerto” [*he is not dead*] y “él está no-muerto” [*he is un-dead*]<sup>300</sup>.

La muerte, como categoría plena y acabada, perfecta en sí misma, desempeña en el sistema que aquí se viene trazando un papel análogo al del silencio. Por ello, y de la misma manera que Cage nos ayudó a percibir que todo silencio es siempre imperfecto, ahora cabe precisar que toda muerte, como evocación de un concepto que escapa

---

<sup>299</sup> En este punto, cabe recordar una curiosa genealogía lingüística propuesta por Mladen Dolar: “[L]a fonología, fiel a su etimología apócrifa, buscó asesinar a la voz: su nombre, por supuesto, deriva del griego *phone* [sic], voz, pero en ella uno puede muy bien oír *phonos* [sic], asesinato” (Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, op. cit. p. 32). Es también oportuno, en cuanto a la relación de la voz no-muerta con la voz ausente, recordar que nuestro propio idioma encontró un eufemismo para el verbo “morir” en el término “fallecer”, cuyo significado original —ya perdido— era simplemente “faltar”.

<sup>300</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2006, p. 21.

definitivamente a nuestras posibilidades de representación, y como experiencia a la que sólo puede accederse de forma mediata, tiene algo de no-muerte.

Surge entonces la pregunta sobre qué forma de voz podría corresponder a la categoría de lo no-muerto. Lo enfermizo, lo patológico, lo insalubre... todo ello pertenecía ya a la órbita semántica de la voz límite en su configuración como voz vírica. Esa órbita se entrecruza con la que describe la voz no-muerta, pero la trayectoria de esta última alcanza —como veremos— regiones más alejadas aún de la vida (que incluso apuntan más allá de la propia muerte)<sup>301</sup>. Análogamente, el concepto voz excremental también presentaba ciertos rasgos que lo hacían asemejarse a la noción de voz no-muerta (la defecación —desechos de la digestión de sustancias orgánicas, al cabo— también oscila entre lo vivo y lo inerte). Pero, junto a estos rasgos, aún existe otra característica presente en todas las facetas de la voz límite hasta ahora descritas y que, siendo común a la voz vírica, a la voz excremental y a la voz nonata, resulta especialmente definitoria al aplicarse al concepto de voz no-muerta. La voz límite es, siempre, una voz ausente.

La ausencia, como forma de no-estar —o de no-ser—, invade las nociones de lo vírico (el virus, como ya se expuso, puede entenderse como un no-ente, condenado por su penuria genética a habitar una franja pre-biológica que lo excluye tanto del orden de lo vivo como del de lo muerto) y de lo estercóreo (si la ausencia se define como una falta o privación, todo proceso excremental puede considerarse un generador de ausencias, ya que su fin último no es otro que el de despedir). También lo nonato está, por definición, ausente, y ostenta esa condición en la medida en que “*todavía* no es”. La voz no-muerta, en su “no ser *ya*”, o “no estar *ya*” (*ni* vivo *ni* muerto, cabría añadir), procede siempre de una ausencia, como se revela en estas palabras de Jaques Derrida,

---

<sup>301</sup> Una cita de *Naked Lunch*, ubicada (entre paréntesis) pocas líneas después del episodio del “ano parlante”, resulta iluminadora respecto a la relación entre la voz vírica y la voz no-muerta: “(Se cree que el virus es una degeneración de una forma de vida más completa. Es posible que en otros tiempos tuviese incluso vida independiente. Ahora ha descendido a la línea divisoria entre materia viva y muerta. Sólo presenta cualidades de ser vivo si tiene un huésped, si usa la vida de otro: es la renuncia a la vida misma, una *caída* hacia el mecanismo inorgánico, inflexible, hacia la materia sin vida)”. William Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* p. 137.

con las que respondía a las preguntas de Èvelyne Grossman acerca de la importancia de la voz de Artaud, tal y como ésta nos ha llegado a través de las grabaciones:

[...] Artaud tenía una voz y un concepto de la voz, un concepto de la locución, de la dramaturgia de la voz, excepcionales. Si se ha escuchado esta voz, por ejemplo en la grabación de *Para acabar con el juicio de dios*, no se puede seguir leyendo sus textos de la misma manera, sobre todo los de tiempos de la guerra o de después de ésta. Leerlo debería implicar resucitar su voz, leerlo imaginándolo proferir sus textos. No conozco otro autor en el que el acto de proferir esté tan presente en sus textos. He escuchado lecturas de Joyce, de Celan, de Valéry, de Heidegger —por fortuna se han archivado al menos las voces de algunos escritores de este siglo. Conmueve escucharlos, pero no se requiere su voz para leerlos, no resulta tan esencial. En cambio, cuando se ha escuchado la voz de Artaud ya no es posible hacerla callar. Por lo tanto hay que leerlo con su voz, con el espectro, con el fantasma de su voz que hay que conservar en el oído. A mí el archivo de la voz me parece turbador. Porque, al contrario de lo que sucede con la fotografía, la voz archivada está “viva”. Vive otra vida, y eso es algo que no sucede con otro tipo de archivos. En la voz se escucha una especie de relación a sí mismo, la vida que se afecta a sí misma. Las pocas grabaciones de la voz de Artaud que se conservan son parte esencial de lo que nos queda de su cuerpo, de su corpus<sup>302</sup>.

“No conozco otro autor en el que el acto de proferir esté tan presente en sus textos”, afirma Derrida. La presencia de Artaud, solamente posible a través de su vacío, da cuenta de la naturaleza limítrofe y paradójica de esta dimensión ausente de la voz no-muerta. No se trata de cualquier tipo de ausencia: las referencias al “espectro” y al “fantasma de su voz que hay que conservar en el oído” aclaran que la muerte es condición necesaria para la lectura que propone Derrida (aunque quizá toda escritura sólo sea una forma de muerte). También la mención del “corpus”, al final de la cita,

---

<sup>302</sup> Jacques Derrida, *Las voces de Artaud*. Entrevista con Èvelyne Grossman, *Magazine littéraire* n° 434, 2004 (traducción de Dulce Mª López Vega disponible en <http://descontexto.blogspot.com.es/2013/02/las-vozes-de-artaud-entrevista-jacques.html>).

genera resonancias necróticas<sup>303</sup>. No obstante, según se afirma en el texto, ese corpus estaría formado, en parte, por grabaciones como las de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, en las que la voz está “viva”, así, entre comillas, pues como el filósofo afirma, la de esta voz sería “otra vida”.

La paradoja que circunda a esta vida “otra”, propia de la voz no-muerta, presenta características similares a las que ya se mencionaron al analizar el pasaje inicial del guión (como se vio, finalmente excluido de la versión radiofónica) de la obra comentada por Derrida. Ello confirma que lo limítrofe y lo paradójico a menudo se superponen, y los repliegues entre lo existente —o lo vivo— y lo inexistente —o lo muerto— suelen entrañar aspectos contradictorios. Por ejemplo, y regresando una vez más a nuestro primer ejemplo de voz limítrofe, vale recordar que el virus, entendido en un estricto sentido biológico, además de ocupar la tenue frontera entre lo vivo y lo inerte, encuentra en su propia destrucción (es decir, en su ausencia definitiva) la máxima realización de su presencia. Si asumiésemos la fantasía de atribuir una consciencia subjetiva al virus, quedaríamos obligados a afirmar que su única vocación, su proyecto, consiste en desaparecer. Esta aparente paradoja es, por supuesto, extensible a todos los seres vivos —que no hacemos sino precipitarnos continuamente hacia la muerte— y, aproximándonos a una visión relativista como la que proponía David Cronenberg unas páginas más atrás, podría señalarse que lo sorprendente y paradójico quizá resulte la perenne aspiración a la inmortalidad por parte de algunos seres vivos.

---

<sup>303</sup> William Burroughs también se refiere a la separación entre el fantasma y el cuerpo en el primer capítulo de *El almuerzo desnudo*, en un pasaje repleto de no-predicados: “Soy un fantasma que desea lo que todos los fantasmas —un cuerpo— después del Largo Tiempo que estuve cruzando avenidas inodoras del espacio sin vida al no olor incoloro de la muerte...”. William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, op. cit. p. 23.

#### 4.2.- Sterne: la fonografía y las “voces de los muertos”

Una particular (y, ciertamente, no menos paradójica) realización de esos deseos de inmortalidad es la que la fonografía —la tecnología de grabación y reproducción sonora<sup>304</sup>— comenzó a ofrecer como posibilidad real en el último tercio del siglo XIX. *Para acabar con el juicio de dios* representa un desesperado intento de aproximación a esa particular forma de inmortalidad, como indicaban las observaciones de Derrida, pero el fenómeno puede rastrearse —siguiendo a Jonathan Sterne— hasta mucho antes de 1947: “(s)i existió una figura definitoria en los relatos más tempranos sobre la grabación sonora, fue la posibilidad de preservar la voz más allá de la muerte del locutor”. Sterne contrapone este hecho a otro igualmente representativo de los inicios de la fonografía (y, al hacerlo, anuncia un nuevo hito en la serie de paradojas que aquí se vienen refiriendo): “Si existió una característica definitoria de aquellos primeros instrumentos de grabación y de los usos a los que se los destinó, fue el carácter efímero de las grabaciones sonoras”<sup>305</sup>.

Debido al hecho de que los primeros soportes fonográficos resultaban irreproducibles una vez que se retiraban de la máquina de grabación, uno de los vectores tecnológicos que, según Sterne, dirigió los primeros avances de la grabación sonora, junto con el intento de preservar los sonidos registrados —y, de hecho, como una condición de posibilidad para consumir este deseo— fue el que perseguía la repetibilidad de esos sonidos. Desde nuestra perspectiva, esta paradoja podría expresarse como la aspiración a que esas grabaciones inicialmente efímeras —efímeras como las voces que contenían— llegasen a disfrutar, al poder ser escuchadas una y otra

---

<sup>304</sup> El concepto amplio de fonografía aquí manejado se corresponde de una manera bastante próxima al que Douglas Kahn propone cuando escribe: “Por *fonografía*, en este contexto, me refiero al fonógrafo como instrumento tecnológico para la grabación y reproducción del sonido (incluyendo también las prácticas fonoautográficas y de visualización sonora que precedieron o se desarrollaron en paralelo a las invenciones de Charles Cros y Thomas Alva Edison, así como los desarrollos de este último relacionados con el sonido óptico para cine, etcétera) y también a la fonografía como un emblema del cambio dramático en las ideas sobre el sonido, la auralidad y la realidad que se produjo en aquel tiempo”, Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit. p. 70.

<sup>305</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003, p. 287.

vez, de una cierta forma de “vida”, una vida con vocación de eternidad<sup>306</sup>. Una “vida”, o una no-muerte, que en cierto sentido recuerda por su artificialidad a la que el Doctor Frankenstein infundió a su criatura —recompuesta a partir de fragmentos de cadáveres— conforme al mito incoado por Mary Shelley<sup>307</sup>. También la recreación fonográfica de la voz de Artaud, descrita anteriormente por Derrida, tiene algo de monstruoso, y en ella la paradoja que confronta la preservación y la repetibilidad del registro se consume en un paroxismo ensordecedor, pues, según el filósofo, “cuando se ha escuchado la voz de Artaud ya no es posible hacerla callar”.

La muerte estaba presente, continúa comentando Sterne, en muchas de las primeras apreciaciones relativas a la reproducibilidad técnica del sonido, y no sólo en las más estrictamente vinculadas con la fonografía. También la telefonía y la radio significaban frecuentemente la posibilidad de franquear los límites del mundo de los vivos:

Un escritor del *Washington Post* planteaba durante una entrevista con el inventor del gramófono y el micrófono Emile Berliner que la radio podría, con el tiempo, permitir la comunicación con los muertos, ya que era capaz de captar las vibraciones en el éter, y los muertos “simplemente vibran a una frecuencia más lenta” que los vivos<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> Resulta notable que, aún en nuestros días, la extensión de la “vida útil” de las grabaciones continúe resultando una cuestión problemática, incluso en su aplicación a los soportes digitales. La discusión acerca de la preservación de los sonidos fonográficos se plantea, por ejemplo, al comprobar que algunos de los primeros registros comerciales en soporte CD, grabados en la década de los ochenta del pasado siglo —y promocionados originalmente como un medio fonográfico impecadero, en oposición a los discos de vinilo—, pueden alterarse o corromperse tras un plazo de dos o tres décadas debido a la erosión de su soporte físico, ocasionada por el mero paso del tiempo.

<sup>307</sup> En la segunda sección de este trabajo se ofrecerá un breve examen de este mito y de su relación con otras formas discursivas relacionadas con la teratología.

<sup>308</sup> Jonathan Sterne, *ibid.* p. 289. La cita entrecomillada procede del artículo “Microphone Inventor Is Resident of the Capital”, publicado en el *Washington Post* el 21 de junio de 1925. Estas especulaciones pueden resultarnos risibles en nuestros días, pero, como el propio Sterne observa, quizá no sean, en esencia, diferentes de las que hoy se argumentan —en ocasiones desde las plumas de reputados científicos— a favor de las comparaciones entre los ordenadores y el cerebro humano o, más allá de éste, la mente. La revista *Times* llegó a recoger las siguientes afirmaciones en un titular de su portada: “No

Pese a que en la evocación derridiana de la voz de Artaud se destacase el hecho de que el registro de su voz nos llega mucho después de su muerte, puede afirmarse que en nuestros días no es ni mucho menos habitual tomar en consideración, al menos como algo determinante respecto de nuestra escucha, la cuestión de si la voz grabada que escuchamos procede de un vivo o de un muerto. Generalmente, en nuestras fonotecas conviven pacíficamente unos y otros, sin ocasionar grandes distinciones en nuestra actitud como oyentes cuando elegimos reproducir un fonograma (quizá todas esas voces pertenezcan simplemente, en nuestro inconsciente colectivo contemporáneo, a “no-muertos”). Pero esto no siempre ha sido así, y puede afirmarse que el carácter no-muerto de la voz registrada fonográficamente sí constituía un centro de atención (si no *el* centro de atención) en los primeros tiempos de estos medios tecnológicos: “Pese a la naturaleza efímera de las propias grabaciones, la muerte y las invocaciones de las ‘voces de los muertos’ aparecen por todas partes en los escritos sobre la grabación de sonido de finales del siglo XIX y comienzos del XX”, escribe Sterne, para añadir después que “(l)a oportunidad de oír ‘voces de los muertos’, como ilustración de las posibilidades de la grabación sonora, aparece con una regularidad morbosa en descripciones técnicas, anuncios, circulares, especulaciones filosóficas y recomendaciones prácticas”<sup>309</sup>.

El periodo de la historia de Occidente que presencié la aparición de las más tempranas tecnologías de grabación se nos aparece, desde la perspectiva de los inicios del siglo XXI, como un tiempo obsesionado por la muerte. O, si pretendemos ser más precisos, por su representación. Esas últimas décadas del siglo XIX, especialmente en el ámbito estadounidense —es decir, allí donde más precozmente se divulgaron estas invenciones—, pueden caracterizarse como un periodo de ausencia de guerra. Podría arrojarse la hipótesis de que es en esos momentos en los que la muerte no está cotidianamente presentada por la guerra —la de Secesión estadounidense había terminado en 1865— cuando otras formas de representación de carácter mediático

---

existe la inmortalidad del alma, afirma Thomas A. Edison. De hecho, él no cree que exista el alma —el ser humano es solo un agregado de células y el cerebro sólo una máquina maravillosa, declara el genio de la electricidad—” (Wyn Wachhorst, *Thomas Alva Edison: An American Myth*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 1981, p. 122, citado —sin mención de la fecha de publicación— en Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 217).

<sup>309</sup> Jonathan Sterne, *ibid.* p. 289.

proliferan. En ese proceso de diseminación de nuevas formas de relación con la muerte, la incipiente fonografía habría desempeñado un papel extremadamente relevante.

La hipótesis anterior podría extenderse al periodo histórico que se inicia al término de la Segunda Guerra Mundial y continúa en nuestros días. Manteniendo el mismo carácter etnocéntrico en el eje de esta reflexión (lo cual sólo puede justificarse aquí porque las tecnologías examinadas se desarrollaron primeramente en el entorno geográfico propio de la llamada cultura occidental), podría argumentarse que tras el periodo de las dos guerras mundiales —en el que estas contiendas habrían ofrecido, por sí mismas, una más que suficiente y clara presentación de la muerte— se inauguró una etapa de “paz” (o, si se prefiere, de ausencia de guerra —y ello, insistimos, sólo en los terrenos correspondientes a los países occidentales en los que las tecnologías mediáticas más se difundieron—), en la que, como ya habría sucedido a finales del siglo XIX, surgió una creciente obsesión por encontrar nuevas formas de mediación (estética y tecnológica) respecto de la muerte o, quizá más concretamente, con los muertos que las respectivas conflagraciones anteriores habían dejado tras de sí.

Los medios de comunicación de masas, cuya importancia en este periodo reciente de la historia es inestimable, desempeñaron después de las dos guerras mundiales un papel análogo al de las primeras tecnologías de grabación y reproducción sonora en lo referente a la creación y propagación de nuevas formas de concebir y relacionarnos con la muerte. Como podía leerse en una página de la revista científica *Adolescence* (publicación a la que más adelante volveremos a referirnos) aparecida en un ya relativamente lejano 1979,

(l)a muerte es un fenómeno omnipresente en la sociedad contemporánea. La rápida, extensiva y directa cobertura mediática de guerras, conflagraciones, asesinatos, funerales de estado, etc. ha ubicado vívidamente la muerte en cada casa con una frecuencia casi diaria. Adicionalmente, una desacostumbrada violencia pública, una preocupación nacional por enfermedades mortales como el cáncer o los problemas cardíacos, y la amenaza letal de la contaminación

ambiental han sensibilizado tanto a niños como a adultos respecto a la muerte y la enfermedad<sup>310</sup>.

Desde que se escribieron esas palabras, la referida espiral mediática no ha dejado de crecer y acelerarse, alcanzando unas dimensiones cada vez más espectaculares (y espectacularizadas, en el sentido debordiano del término<sup>311</sup>). Desde la televisión hasta los sistemas de videovigilancia, llegando a las recientes cámaras incorporadas en los teléfonos móviles, o desde las películas *snuff* hasta las masacres en centros escolares anunciadas mediante vídeos en *www.youtube.com*, los intentos por acercarnos más y más a la muerte a través de nuevos cauces tecnológicos y culturales no han cesado. Y ello podría emparentar el momento histórico actual con el final del siglo XIX —especialmente en el ámbito anglosajón, pero también en gran parte de la Europa continental—, que desde la perspectiva de principios del siglo XXI se nos presenta como una época igualmente afecta al morbo más escatológico, una etapa en la que proliferan las máscaras funerarias, los entierros públicos de asistencia masiva, un tiempo en el que una incipiente sociedad de masas se estremece por primera vez ante los “asesinatos de Whitechapel” y su protagonista, la pionera figura de Jack el Destripador<sup>312</sup>, al tiempo que sus homólogos en diversos hospitales europeos practican, por primera vez de manera sistemática y regulada, la disección. El interés por la muerte se extendía, en esos años, hasta los dominios de ultratumba, en la época dorada del espiritismo de las hermanas Fox, de la teosofía de Helena Blavatsky y del ocultismo de Aleister Crowley. En el plano literario, el género del horror gótico —en su modalidad victoriana— se revitalizó con autores como Edgar Allan Poe o Emily Brontë (en nuestro idioma, también Gustavo Adolfo Bécquer recrearía ambientes similares), y dio lugar a la que probablemente pueda considerarse la encarnación más popularmente reconocida de un no-muerto, el *Drácula* de Bram Stoker. Más allá de la literatura, como ha escrito Allen S. Weiss, “(e)l siglo XIX anunciaría un gran cambio de paradigma en nuestras

---

<sup>310</sup> Frank H. Farley, “The Hypostatization of Death in Adolescence”, en *Adolescence*, vol. 14, nº 54 (verano de 1979), p. 341-350, p. 341.

<sup>311</sup> Cf. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (traducción de José Luis Pardo), Valencia, Pre-Textos, 1999.

<sup>312</sup> Cf. Alan Moore y Eddie Campbell, *From Hell*, Northampton, Kitchen Sink Press, 2000. El Londres victoriano también fue el hábitat de Joseph C. Merrick (más conocido como el Hombre Elefante), que será uno de los protagonistas de la segunda parte de este trabajo.

relaciones con los muertos, conforme al cual el deseo eterno de mantener contacto con ellos, gracias a la fotografía y a la grabación de sonido, finalmente presentaría unas soluciones que eran simultáneamente indéxicas, icónicas y simbólicas”<sup>313</sup>.

Parece evidente que las novedosas tecnologías de grabación sonora aparecidas a finales del siglo XIX se imbricaron rápida e íntimamente con el imaginario relativo a la muerte, tan importante en el panorama cultural de la época. A la hora de analizar detalladamente ese proceso de imbricación, surge el problema historiográfico —clásico en el estudio de las relaciones entre los avances científico-tecnológicos y la sociedad— que se pregunta acerca de los vínculos de causalidad entre la aparición de esas nuevas tecnologías y los cambios acontecidos en la vida de un concepto como el de muerte. Conforme a la afirmación de Allen S. Weiss arriba citada, podría pensarse que las soluciones técnicas representadas por la grabación sonora y la fotografía habrían coadyuvado a modificar el propio concepto de muerte en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Frente a esta interpretación, Jonathan Sterne plantea una visión alternativa, que puede resultar de gran interés para nuestros propósitos:

Pero explicar que la grabación de sonido transformó la experiencia de la muerte y de la voz supone contar la historia al revés, por lo menos en parte. Resulta que existe otra conexión entre la grabación sonora y la muerte, una conexión que apunta en la dirección opuesta: *para los primeros usuarios, la muerte explicaba y daba forma, de alguna manera, al poder cultural de la grabación sonora*. Esto, a su vez, eleva el status cultural de la propia muerte como problema dentro de la historia de la grabación sonora. La muerte no es igual en todos los lugares, en todos los momentos, ni para todo el mundo. Todo el mundo muere pero no todos mueren de la misma manera. Para entender la significación cultural de las “voces de los muertos”, debemos preguntarnos por el significado de la muerte en sí<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Allen S. Weiss, “Erotic Nostalgia and the Inscription of Desire”, en *Experimental Sound & Radio*, Cambridge —Mass.—, MIT Press, 2001, pp. 8-21, p. 10.

<sup>314</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit. p. 290.

Estas palabras abogan por una comprensión amplia del fenómeno de la grabación sonora, que trascienda cualquier descripción basada en el valor anecdótico de las relaciones puntuales entre “las voces de los muertos” y el espiritismo (como, por ejemplo, la que el propio Sterne recogía en la cita extraída del *Washington Post*). Para examinar adecuadamente las interacciones entre el concepto de muerte y las tecnologías de grabación sonora, es aconsejable precisar cómo se entendía cada uno de estos términos en el periodo histórico de referencia. Resumiendo una de las principales tesis defendidas por Sterne a través de su obra *The Audible Past*, las primeras tecnologías de reproducción sonora (como el teléfono, el fonógrafo o la radio) no sólo deben entenderse como uno de los motores de los cambios en la cultura de su época, sino también como el resultado de unas condiciones culturales estrechamente ligadas al pensamiento de la Modernidad.

#### **4.3.- Sterne: el sonido reificado y la exterioridad de la voz fonográfica**

Desde mucho antes de la invención del fonógrafo, el sonido se construye progresivamente como una forma de exterioridad. A partir de 1750, el “sonido en sí” se convirtió en un objeto de pensamiento autónomo, mientras que antes siempre se había conceptualizado a través de nociones como “voz” o “música”. Con la Ilustración también la escucha recibió una atención inusitada: conforme a los criterios de racionalidad imperantes, e igual que el propio —y nuevo— concepto de sonido, el sentido del oído fue aislado, medido, simulado y reificado. Este proceso se condujo a través de prácticas culturales bien distintas, que van desde los estudios fisiológicos que analizaban la estructura del oído interno (lo que permitió concebir aquello que Sterne denomina “la función timpánica”, en la que se basarían los futuros altavoces) hasta los desarrollos de la física acústica —con Helmholtz a la cabeza—, que hicieron posible pensar el sonido desde una perspectiva radicalmente distinta a la composición, la interpretación o la teoría musicales, y todo ello pasando por la aparición de nuevas actividades, industrias y pericias que representaban formas insólitas de relación con el sonido: un repertorio que podría extenderse desde la auscultación clínica hasta la escucha telegráfica, por sólo

poner dos ejemplos de formas de audición “profesionales” surgidas en la Modernidad<sup>315</sup>.

Estas y muchas otras prácticas habrían servido para configurar, según Sterne, el caldo de cultivo cultural que más adelante posibilitaría la invención de ingenios como los relativos a la grabación y reproducción sonoras<sup>316</sup>. Lo más relevante de esta nueva consideración del sonido genuina de la Modernidad consistiría, como se ha apuntado, en contemplarlo como una exterioridad, es decir, “como un efecto o fuerza en el mundo, más que como una manifestación de una fuerza corporal interna y envolvente (como la voz humana)”<sup>317</sup>.

La alusión a la voz humana en este contexto nos devuelve a la esfera principal de este trabajo, pues la metamorfosis de una voz concebida como “fuerza corporal interna” en un sonido externo no puede resultar trivial para la categoría de voz límite, especialmente en su acepción como voz no-muerta. Porque, desde el punto de vista descrito por Sterne, ¿qué consecuencias se derivan respecto al estatuto ontológico de la voz registrada? En otras palabras, ¿resulta relevante si esa voz, pensada ahora como algo siempre externo, está viva, muerta o no-muerta? O, finalmente —y de una manera más amplia—, ¿qué papel podría desempeñar la muerte en esta nueva configuración conceptual del sonido? El propio Sterne nos proporciona algunas respuestas:

---

<sup>315</sup> Estas originales y provocativas ideas recorren todo el libro *The Audible Past* —que se describe como una historia de la *posibilidad* de la reproducción sonora (p. 2)—, pero son objeto de un examen detallado en los capítulos segundo (“*Techniques of Listening*”) y tercero (“*Audile Technique and Media*”) de la obra.

<sup>316</sup> De la misma manera que un determinado clima cultural posibilitó la aparición de esas tecnologías, éstas a su vez transformaron —y han continuado transformando— nuestra sociedad y nuestra cultura, al seguir replanteando y redefiniendo conceptos como los de escucha, sonido o música (y, a través de ellos, nuestra vida en general). Sobre esta cuestión, véase Miguel Álvarez Fernández, “Posibilidades (e imposibilidades) de los ‘nuevos medios tecnológicos’ en la creación sonora”, en *Actas del Congreso Internacional Nuevos Materiales y Tecnologías para el Arte (NMTA)*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 24-31.

<sup>317</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, *op. cit.* p. 290.

Conforme a esta formulación, la muerte se presenta como un caso límite, en términos filosóficos, respecto de la reproducción sonora, y la grabación de sonido se convierte en un índice filosófico de la reproducción sonora en general. El razonamiento puede describirse así: cuando se grababa, la voz se abstraía del cuerpo de alguien, y, una vez abstraída, la voz podía preservarse indefinidamente en el disco. El caso más evidente de esta situación es, claro, la persistencia de la voz mediante grabaciones después de la muerte del locutor. *Las voces de los muertos* representan una figura evidente de la exterioridad. Al proceder desde dentro del cuerpo y extenderse hacia el mundo, la voz ha sido considerada tradicionalmente como algo tanto interior como exterior, tan “dentro” como “fuera” de los límites de la subjetividad. En contraste, las voces de los muertos ya no emanan de cuerpos que sirvan como contenedores de la autoconsciencia [*containers for self-awareness*]. La grabación es, en consecuencia, una tumba resonante, que ofrece la exterioridad de la voz sin un rastro de su autoconsciencia interior<sup>318</sup>.

Estas reflexiones resultan fundamentales para proseguir el análisis de la noción de voz no-muerta, pues introducen desde una nueva perspectiva un problema que, intermitentemente, no ha dejado de aparecer a lo largo de esta investigación: la relación de la voz con el cuerpo. En la última cita de Sterne puede apreciarse que el punto de partida del razonamiento que intenta describir conceptualmente el proceso de grabación es el siguiente: “cuando se grababa, la voz se abstraía del cuerpo de alguien”. A nadie puede sorprenderle demasiado que se dé por sentada esta afirmación, e incluso sería difícil refutar que, cuando el usuario contemporáneo de las tecnologías de grabación se representa mentalmente el fenómeno que tiene lugar al aplicarlas a la voz humana, generalmente emplea un esquema conceptual muy parecido al mencionado, en el que la idea de separación, de substracción, desempeña un papel principal.

Concebir la voz grabada como algo separado, removido o arrancado del cuerpo no es solamente una percepción socialmente extendida con una cierta generalidad. Esa idea también está presente —y goza de una importancia muy destacada— en el núcleo de las reflexiones teóricas de algunos de los principales estudiosos de las implicaciones

---

<sup>318</sup> *Ibid.*

estéticas de la grabación sonora. En el corazón mismo de los planteamientos fenomenológicos en torno a los cuales se articuló la *música concreta*, y muy especialmente en lo que respecta a la consideración *acusmática* de la misma, Pierre Schaeffer partió de la escisión entre la voz y el cuerpo al representárselos como un fenómeno y su causa, respectivamente<sup>319</sup>. Por otra parte, años después el canadiense Murray Schafer —fundador de la llamada Escuela del Paisaje Sonoro— también asumió la hipótesis de la separación como el fenómeno más característico de la grabación sonora al acuñar el concepto —básico dentro de su pensamiento estético— de *esquizofonía*<sup>320</sup>. La dislocación del sonido grabado respecto del cuerpo que lo genera llegó a ocupar, así, el eje central de la reflexión estética de Schafer, como antes lo había hecho en el seno de las especulaciones de Schaeffer.

Pero pensar en la voz grabada como algo que se ha desprendido del cuerpo implica asumir una premisa que, especialmente desde la óptica de la voz límite, merece ser cuestionada. Concebir la grabación de la voz como una suerte de amputación que se practicara sobre un cuerpo (y no otra cosa puede deducirse de las posiciones hasta ahora descritas) supone dar por supuesta una unidad previa entre cuerpo y voz, una ligazón ontológica que la fonografía vendría a romper, a desarticular, a desintegrar.

La aplicación de la más leve actitud deconstructiva sobre las asunciones descritas más arriba revela que la hipótesis de la separación se basa en —y exige, en términos lógicos— esa conexión previa entre la voz y el cuerpo. Como en aquel chiste que preguntaba acerca de lo primero que hace falta para cerrar una puerta —la respuesta correcta es: que esté abierta—, para poder pensar en la grabación sonora como una forma de separación de la voz respecto de un cuerpo que la genera es necesario dar por sentado que, antes, ambas cosas estaban unidas.

---

<sup>319</sup> Véase, a modo de introducción, Pierre Schaeffer, *¿Qué es la música concreta?* (traducción de Elena Lerner), Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, o *Tratado de los objetos musicales* (traducción de Araceli Cabezón de Diego), Madrid, Alianza, 1988. Estas ideas schaefferianas serán revisadas en la segunda sección de este trabajo.

<sup>320</sup> Cf. Robert Murray Schafer, *The Soundscape. The Tuning of the World*, Rochester-Vermont, Destiny Books, 1994 (la primera edición es de 1977).

Tal unidad previa entre voz y cuerpo podría llegar a parecer indiscutible incluso para un usuario contemporáneo de las tecnologías de grabación, pero precisamente ese carácter aparentemente indiscutible (“natural”, incluso) sólo puede hacernos sospechar de su artificialidad (o, si se prefiere matizar más la expresión, de su estatuto de construcción cultural —lo que, a su vez, viene a significar: de su carácter histórico—). Resumiendo un tema cuya exploración nos separaría demasiado del concepto de voz límite que —en su acepción como voz no-muerta— ahora se pretende desbrozar, valga recordar simplemente cómo en diversos momentos históricos del pasado la voz ha estado muy directamente vinculada con el alma —como nos lo sigue demostrando la etimología misma de la palabra “espíritu”— y ésta, que ha guardado con el cuerpo relaciones bien diversas, siempre se ha concebido como algo diferente, ajeno, conceptualmente exterior al cuerpo. Desde Aristóteles hasta Descartes, pasando por el pensamiento medieval cristiano, cuerpo y alma han sido concebidos como entidades separadas y distintas. Estas concepciones plantean problemas que afectan muy gravemente a la noción de voz límite, pues precisamente la voz suele ocupar, dentro de las construcciones que distinguen y separan el alma del cuerpo, una posición intermedia (y mediadora) entre ambas realidades.

Pero solamente cuando la voz es conceptualmente embutida en el cuerpo, cuando forma con él un todo *a priori* indisoluble —y ajeno a cualquier disputa acerca del alma—, entonces puede pensarse que la fonografía es capaz de disolver tal unidad y de romper ese vínculo esencial. Expresado de otra manera: sólo después de haberse inventado “el cuerpo en sí” (como algo aislado, medido, reificado...) puede éste confrontarse con “la voz en sí”, entendida ahora como una mera instancia, como un ejemplo entre otros, de “el sonido en sí”, y por tanto sin ninguna relación (ni de mediación ni de otro tipo) con el alma.

Es desde esta perspectiva como puede entenderse la parte final de la última cita de Sterne, así como la pertinencia de discutir aquí —en sede de la voz no-muerta— todas estas cuestiones. Cuando en aquel pasaje se afirmaba que “la voz ha sido considerada tradicionalmente como algo tanto interior como exterior, tan ‘dentro’ como ‘fuera’ de los límites de la subjetividad”, el carácter esencialmente fronterizo de la voz límite —considerada en esa posición estructural intermedia— se manifestaba de manera

clara. Pero el elemento paradójico característico de esa forma de voz límite que es la voz no-muerta surge cuando desaparece uno de los extremos de aquella intermediación —el extremo de lo vital, suspendido por la muerte—, pues ello desequilibra la balanza en la que la voz hacía las veces de fiel, y la carga hacia el lado de lo difunto. En esa circunstancia, la voz que puede resurgir gracias a la fonografía alcanza verdaderamente su límite, pues no puede ser ya una voz viva, pero tampoco puede ser —sin incurrir en una *contradictio in terminis*— una voz muerta. Las voces de los muertos que la fonografía posibilitó son, en consecuencia, voces no-muertas.

#### 4.4.- Žižek, Kant: lo inhumano como centro del sujeto moderno

El aspecto más relevante y perturbador de esta voz no-muerta radica, precisamente, en ese desequilibrio que provoca en la balanza que confronta lo vivo y lo muerto. La muerte, en principio, debería aligerar del todo el plato de la vida, haciéndolo ascender. Pero la voz que permanece tras la muerte, como afirmaba Derrida, está “viva”, y las comillas podrían representar aquí un exceso, una sobrecarga capaz de alterar todo nuestro sistema de medición. La extraña “vitalidad” de la voz no-muerta (y esto resulta particularmente aparente en el caso de Artaud), su capacidad de evocar una presencia mayor, superior a la que esa voz podía generar en vida, descompensa y descompone cualquier balanza ordinaria. Esa “vitalidad” es, por definición, excesiva —podría decirse que “no le corresponde” a esa voz, a ningún tipo de voz—, y al ser distinta de la vitalidad humana (esto es, de la vitalidad propia de la vida), debe ser considerada, justamente, inhumana. En este punto pueden retomarse las palabras de Slavoj Žižek:

El juicio indefinido inaugura un tercer dominio que socava la distinción fundamental: los “no-muertos” no están vivos ni están muertos, sino que son precisamente los monstruosos “muertos vivientes”. Y lo mismo vale para lo “inhumano”: “él no es humano” no es lo mismo que “él es inhumano”. *“Él no es humano” simplemente significa que él es exterior a la humanidad, animal o divino, mientras que “él es inhumano” indica algo completamente diferente: el hecho de que él no es ni humano ni inhumano, sino que está marcado por un aterrador exceso que, aunque niega lo que entendemos por “humanidad”, es*

inherente al ser humano. Y, quizá, deberíamos arriesgar la hipótesis de que esto es lo que cambia con la revolución kantiana: en el universo prekantiano, los humanos eran simplemente humanos, seres de la razón, que luchan contra los excesos de las pasiones animales y los delirios divinos, mientras que sólo con Kant y el idealismo alemán el exceso que se debe combatir pasa a ser absolutamente inmanente, el núcleo mismo de la subjetividad (...)<sup>321</sup>.

Ese “aterrador exceso”, que ya había sido detectado en las primeras páginas de este trabajo al describir la voz límite<sup>322</sup>, es también inherente a la categoría que aquí se viene examinando. La voz límite es una voz excesiva, si bien, como también se apuntaba en aquellas páginas iniciales, este hecho puede percibirse —en cuanto cambiamos nuestro eje de perspectiva— a través de su inversión, que nos ofrece la imagen de la voz límite como una entidad defectiva, que carece de algo (de sentido, de sonido...). Lo inhumano es, al mismo tiempo, menos que lo humano pero también más que lo humano, y la voz límite es simultáneamente menos que una voz (muda, enferma, séptica, ausente...) y también más que una voz (pues, como aquí se viene mostrando, rebasa y supera todas sus posibles significaciones).

Como la propia etimología del término *definir* revela, un modo posible de acercamiento a la esencia de un concepto consiste en atender a sus límites, en trazar las líneas donde esa esencia finaliza, desaparece, llega a su término. En la medida en que resulte posible identificar una cierta concepción de la voz con una cierta concepción de la subjetividad, los límites de una podrán indicarnos los de la otra. Y quizá, de manera inversa, la revolución kantiana referida en la última cita de Žižek respecto del sujeto también podría encontrar un correlato en el dominio vocal. Si esto fuera así, la Modernidad habría presenciado una transformación radical, desde una voz que se opondría ontológicamente a sus exterioridades “animales” y “divinas”, hacia una voz respecto de la cual esas “pasiones” y “delirios” serían algo “inmanente, el núcleo

---

<sup>321</sup> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* pp. 21 y 22.

<sup>322</sup> Allí se podía leer que “(e)l sinsentido y el silencio no operan sino como atenazadores muros de contención para la voz límite, muros que en ocasiones ésta desborda. Y es precisamente ese rebasar lo que constituye la esencia (marginal, suplementaria, excesiva y excedente) de la voz límite”.

mismo”<sup>323</sup>. La instalación de tales defectos y aspiraciones en este núcleo del concepto moderno de voz afecta radicalmente a cualquier aproximación definitoria de lo vocal, y probablemente nuestro entendimiento del propio acto de definir como un proceso que se encamina a marcar lo que algo “no es” debe considerarse, en realidad, un resultado evidente de las condiciones epistemológicas derivadas de la hipótesis arriesgada por Žižek.

Es también a partir de esta perspectiva zizekiana como puede entenderse el fenómeno de escisión entre cuerpo y voz que, según la argumentación de Jonathan Sterne, se ha instalado en nuestra contemporaneidad. Aquella unión entre voz y sujeto (que —se decía— representa una condición necesaria que la fonografía, después, habría podido romper) sería, conforme a lo que se acaba de exponer, otra consecuencia del realojamiento de las pasiones animales y los delirios divinos en el centro del sujeto moderno. Si en un modelo prekantiano podría conceptuarse la voz como una intermediaria con lo animal y con lo divino, al migrar estas dos últimas nociones al interior del nuevo sujeto, también la voz se habría instalado junto al corazón del hombre avalado por Kant (formando una unidad cuya ruptura solamente se haría posible, más adelante, a través de las técnicas fonográficas). Es sólo en un eje de coordenadas postkantiano donde tiene sentido concebir la voz límite mediante la fórmula, ya expuesta aquí, de “intermediaria con la nada”. Esa voz, modernamente reubicada en el centro de la subjetividad, no habría renunciado a su anterior función mediadora, sino que ésta continuaría su pugna por alcanzar, por un lado, lo que de animal y de dios aún tuviese el hombre dentro de sí y, por otro lado, los vestigios de animalidad y divinidad que aún pudieran quedar en el espacio exterior al hombre, aun a sabiendas de la necesaria y total vacuidad de ese espacio moderno. Las huellas dejadas por esa voz que intenta excederse, sobrepasarse, rebosar fuera del nuevo hombre moderno que la alberga, constituyen la materia prima de la voz límite.

También el pensamiento freudiano, algunos de cuyos continuadores más conspicuos guiarán otros apartados de este trabajo, podría entenderse como una

---

<sup>323</sup> En el inicio, anteriormente citado, de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud también expresaba una idea muy próxima a ésta: “Hay *en* el ser / algo particularmente tentador / para el hombre / y ese algo es precisamente LA CACA” (la cursiva es nuestra).

esclarecedora interpretación del giro kantiano descrito en la última cita. Freud, en su intento de explicar los mecanismos psicológicos que orientan la existencia del sujeto, habría ubicado en el centro mismo de éste (y, por tanto, de su exploración) sus “pasiones” y sus “delirios”, sus miedos y sus deseos, sus carencias y sus anhelos. Todas esas cosas que “no somos” (pues o bien rechazamos, evitamos y tememos, o bien buscamos, ansiamos e intentamos lograr) constituirían, para el psicoanálisis, el núcleo máspreciado de nuestra identidad subjetiva, es decir, de lo que “somos”<sup>324</sup>.

Regresando al terreno donde reverbera la voz límite, ésta también podría definirse, ahora, como un reflejo de nuestros miedos y deseos, un reflejo que nos constituye como sujetos. Parece oportuno subrayar que la partícula copulativa que une esos miedos y esos deseos no sustituye a una conjunción disyuntiva; esos elementos nunca se presentan como una cosa o la otra, sino que siempre aparecen replegados entre sí, entremezclados en una masa cuyo perfil suele presentarse en forma de ambigüedades morales, ante cuyo examen puede ser valioso recuperar la actitud relativista que ya ha aparecido en pasajes anteriores de este texto.

El fenómeno se manifiesta de manera clara —aunque perturbadora— en los distintos trasuntos de la voz límite que hasta ahora se han venido examinando. Pues la voz vírica, al igual que los procesos infecciosos relatados por Burroughs, puede presentárenos como algo repugnante, temible y amenazador, pero al mismo tiempo se nos aparece como una atractiva fuente de inmenso poder, que nos recuerda las gratas posibilidades que pueden resultar de la manipulación de nuestros semejantes. Por su parte, la voz excremental presenta una faceta inmunda y nauseabunda, como los restos putrefactos que se desgajan de nuestro cuerpo, faceta a la que se contrapone —y esto resulta muy perceptible en la obra de Artaud— el atractivo hecho de que esas

---

<sup>324</sup> La formulación con la que José Luis Pinillos se refiere a la noción freudiana de inconsciente en uno de sus libros más clásicos recuerda fácilmente a las “pasiones animales” anteriormente evocadas: “Según Freud, el hontanar del que mana originariamente la actividad radical de nuestro psiquismo está, por decirlo de algún modo, sin civilizar; sus pulsiones poseen una condición libidinosa y brutal, tendente a la salvaje satisfacción de los deseos más bajos. El hombre civilizado es incapaz de contemplar cara a cara la bestia que todavía se agazapa y ruge dentro de él y, en consecuencia, impide que se manifieste en su conciencia; esto es, la reprime”. José Luis Pinillos, *La mente humana*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, pp. 188-190.

secreciones quedan fuera de todo orden social, no pertenecen a ningún sistema de obligaciones, son ajenas a las responsabilidades propias del sujeto adulto. También lo que aquí se ha descrito como voz nonata provoca, por un lado, el pavor y el vértigo de lo infinito, del misterio que yace en nuestra génesis, pero, por otro lado y al mismo tiempo —como Alan Moore no dejaba de expresar en sus textos—, nos remite a un régimen existencial estable, placentero y digno de añoranza. Finalmente, y por un camino similar, la voz no-muerta conjura una atmósfera ejemplarmente terrorífica y lóbrega, pero su carácter enigmático también ofrece el interés de lo oculto, lo oscuro, lo inaccesible.

#### **4.5.- La voz adicta**

El final de este apartado estará dedicado a una particular encarnación de la voz no-muerta que, de manera similar a lo que se intentaba demostrar en el párrafo anterior, también ocupa un nodo bien comunicado dentro de la red semántica propuesta por este trabajo. Esta modalidad de la voz no-muerta puede denominarse voz adicta (se trata, por tanto, de otra aproximación hacia lo enfermizo —como sucedía en el caso de la voz vírica—), y su caracterización también parte de una identidad concebida en términos negativos, esto es, de la definición de un vacío. El aspecto singular de la voz adicta respecto de la voz no-muerta radica en el acento teleológico que la impulsa a la primera a hacia la (imposible, como veremos) satisfacción de la necesidad que le da nombre y sentido.

En los párrafos siguientes se analizará un caso en apariencia muy ajeno a las abstractas disquisiciones de las últimas páginas —el fenómeno de los gusanos auditivos— con objeto de profundizar después en el análisis de esa perspectiva que contempla la voz (y, por extensión, al sujeto) como un vacío, como una entidad más fácilmente definible por lo que “no es” que por lo que efectivamente “es”. Si la idea de una voz ausente ya intentaba dar cuenta de esta aproximación, ahora se utilizará la noción de voz adicta para enfatizar el hecho de que esa ausencia, ese vacío de la voz, reclama constantemente ser completado, relleno, satisfecho. Pues la voz límite —como, tal vez, el sujeto postkantiano— se busca a sí misma, y no puede dejar de hacerlo.

La expresión gusano auditivo procede de la expresión alemana *Ohrwurm*, de la que también se deriva el inglés *earworm*. El escritor estadounidense Howard Rheingold reflexionaba, precisamente, sobre los problemas de traducibilidad de estos términos tras esbozar su descripción de este concepto mediante una analogía con la idea de meme forjada por Richard Dawkins<sup>325</sup>:

Si un meme es un conjunto de símbolos semánticos que se propaga socialmente a través de una población humana —de una manera parecida a como un gen, una combinación de símbolos bioquímicos, se propaga genéticamente a través de una población humana—, una adición repentina y salvajemente popular en las listas de éxitos musicales [*hit parade*] también puede ser considerado como un tipo de meme. Cuando el medio radiofónico y la industria discográfica que creció al lado de éste generaron un sistema para propagar temas musicales a través de una población, un nuevo fenómeno se hizo posible: la canción de éxito repentino [*overnight hit*]. La idea de “*hit*” no es intraducible, pues la mayor parte de las culturas disponen de una palabra para designar al ganador de una competición. Pero la idea de una canción, una melodía, una combinación de sonidos musicales que parece estar en los labios de todo el mundo al mismo tiempo, que se multiplica a través de la sociedad tan rápido como una infección respiratoria, y parece apropiarse y ocupar un espacio en la mente de la gente hasta que ésta consigue olvidarse de ella, merece una palabra en exclusiva<sup>326</sup>.

Estos gusanos auditivos, cuya propagación se compara en esta cita con la de una infección, reproducen la percepción que Derrida sentía al oír la voz grabada de Artaud:

---

<sup>325</sup> Aunque aquí no puede desarrollarse en profundidad, sí cabe apuntar la estrecha relación entre la memética de Richard Dawkins y las teorías burroughsianas acerca de los contagios víricos propios del lenguaje (y, con éste, también de lo que podría denominarse “la cultura”). Un caso similar, *mutatis mutandis*, que también excede el marco de esta investigación, es el que atañe a las relaciones entre los fenómenos mencionados y la Dianética —el sistema de creencias desarrollado por L. Ronald Hubbard, que sirve como base teórica de la Cienciología—.

<sup>326</sup> Howard Rheingold, “Untranslatable words”, en *The Whole Earth Review*, 22 de diciembre de 1987. (citado en <http://www.wordspy.com/words/earworm.asp>). La alusión, en este punto, a una publicación como *The Whole Earth Review*, y a un autor como Howard Rheingold, anticipa las referencias al movimiento contracultural que se desarrollarán en páginas posteriores de este trabajo.

una vez escuchada, “no es posible hacerla callar”. Lo definitorio de un gusano auditivo es que su existencia sólo se produce en la ausencia del estímulo que lo generó, y el llamado “picor cognitivo” (*cognitive itch*) que lo caracteriza sólo puede aliviarse mediante la repetición mental de ese estímulo. Esa repetición escapa a la voluntad de la víctima, como verificaba David Kraemer, investigador del Departamento de Ciencias Psicológicas y Cerebrales del Dartmouth College, después de realizar un experimento consistente en hacer escuchar a unos voluntarios canciones de diverso tipo, en las que ciertos fragmentos habían sido sustituidos por silencios. Las respuestas neurológicas se monitorizaron mediante un sistema de resonancia magnética que indicaba qué áreas del cerebro se activaban mientras los voluntarios escuchaban las piezas musicales: “Descubrimos que las personas no podían evitar continuar la canción en sus cabezas, y, al hacerlo, la corteza auditiva se mantenía activa aunque la música se hubiese detenido”<sup>327</sup>.

Los estudios realizados por James J. Kellaris, cuyos conocimientos de mercadotecnia (es profesor de esta disciplina en la Universidad de Cincinnati) sin duda han ayudado a que los medios de comunicación de masas norteamericanos le reconozcan como el mayor experto mundial en gusanos auditivos, tienden a destacar la presencia y cualidad de la voz (junto, en su caso, a la de las letras cantadas) como rasgos característicos de estos agentes psicológicamente infecciosos<sup>328</sup>. Una gran cantidad de los gusanos auditivos que periódicamente se difunden a través de poblaciones enteras en forma de canciones de éxito comercial presentan letras prácticamente carentes de significado y, en muchos casos, son hospedadas por

---

<sup>327</sup> “How tunes get stuck in your head”, BBC News (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/health/4332771.stm>), 9 de marzo de 2005. El experimento se detalla en J. M. Kraemer, C. Neil Macrae, Adam E. Green, William M. Kelley, “Sound of silence activates auditory cortex”, en *Nature*, 434 (10 de marzo de 2005), p. 158.

<sup>328</sup> Véanse James J. Kellaris, “Identifying Properties of Tunes That Get Stuck in Your Head: Toward a Theory of Cognitive Itch”, en *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2001 Conference*, Susan E. Heckler y Stewart Shapiro (eds.), Scottsdale (AZ), American Psychological Society, 2001, pp. 66-67, y, del mismo autor, “Dissecting Earworms: Further Evidence on the Song-stuck-in-your-head Phenomenon”, en *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2003 Conference*, Christine Page y Steve Posavac (eds.), New Orleans (LA), American Psychological Society, 2003, pp. 220-222. En este punto reverberan las preguntas lanzadas al inicio de este trabajo —en una nota al pie— con motivo de la distinción entre “lenguaje” y “voz” en una canción de Laurie Anderson.

individuos que ni siquiera conocen el idioma de esas canciones, lo que refuerza la idea de que la mera presencia de la voz puede considerarse más notable, dentro de esta forma de voz vírica, que los particulares aspectos semánticos o morfosintácticos de aquello que la voz canta o dice<sup>329</sup>. Ello podría interpretarse como un sorprendente (aunque tardío) triunfo por parte de Marinetti y su proyecto estético, ya que la desarticulación de los códigos lingüísticos en ocasiones alcanza cotas tan elevadas en las listas de éxitos pop de nuestros días como en cualquiera de los ejemplos históricos de las *parole in libertà* futuristas<sup>330</sup>.

Los efectos psicológicos provocados por las huidizas voces vinculadas a los gusanos auditivos pueden compararse con el cuadro clásico de una adicción. La víctima de un gusano auditivo experimenta algo muy similar al síndrome de abstinencia propio del toxicómano, pues la ausencia del estímulo que originó la adicción fuerza al enfermo a renovar su contacto con aquel estímulo, se trate de una sustancia química o de una

---

<sup>329</sup> Aunque será en la segunda sección del trabajo donde las investigaciones de Eric A. Havelock ayuden a respaldar esta hipótesis, cabe adelantar aquí la comparación que este autor propone entre la oralidad propia de la poesía homérica y los mecanismos propios de la música pop: “Los sonidos, tal como los expresaba el poeta, poseían ya su propia vida, sin que hubiera necesidad de traducir el mensaje ocular a mensaje auditivo. La actividad de los oyentes se limitaba a la imitación directa, del modo menos complicado posible. Hoy en día, para memorizar algo hay que acudir al autohipnotismo. Los oyentes homéricos se sometían gustosamente al hipnotismo ajeno. La situación más comparable a la griega vendría a ser, en nuestra cultura moderna, el efecto que tienen en la memoria popular los versos contenidos en melodías que, grabadas y reproducidas por medios mecánicos, llegan a hacerse populares” (Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón* (traducción de Ramón Buenaventura), Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 144). El filólogo británico extiende su análisis de las técnicas miméticas de la poesía arcaica (duramente criticadas, como se verá, por Platón) a un territorio muy próximo a la idea de voz adicta: “Todo ello nos devuelve a esa pintura de la representación y de su efecto que tanto preocupaba a Platón. Porque al estudiar la técnica empleada para la preservación de la palabra en la memoria viva hemos desvelado también el secreto del enorme poder ejercido por el aedo sobre su auditorio; a quien no se limitaba a proporcionar placer, sino un tipo muy específico de placer, capaz de crear cierta dependencia, porque suponía el alivio de la angustia y el consuelo de las penas” (*ibid.* p. 149).

<sup>330</sup> Los gusanos auditivos también podrían encarnar la máxima aspiración de artistas como Yoko Ono, que escribió: “El único sonido que existe para mí es el sonido de la mente. Mis trabajos consisten en inducir música de la mente en la gente” (Yoko Ono, “To the Wesleyan People”, en *Yoko Ono: to see the skies*, ed. por Jon Hendricks, Milán, Mazzotta, 1990, p. 13, citado en Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 240).

señal auditiva. Pero este contacto no pone fin al problema, sino que, también en el caso de los gusanos auditivos, sirve para reforzar la necesidad de repetir una y otra vez (sea fuera o sea dentro de la cabeza del receptor) el estímulo generador de la adicción, y reforzar así el padecimiento, en una espiral virtualmente infinita (si bien en la práctica los gusanos auditivos, tras un tiempo, desaparecen obedeciendo razones tan misteriosas todavía —pese a las investigaciones que vienen desarrollándose en este ámbito— como las que los hicieron aparecer).

La comparación entre los gusanos auditivos, formas de voz ausente que se fijan en la cabeza del receptor tanto como la voz de Artaud se aferraba a la memoria de Derrida, y los fenómenos de adicción a las sustancias psicotrópicas o estupefacientes puede servir para establecer otro puente entre el poeta francés y William S. Burroughs<sup>331</sup>. Son conocidas las experiencias de Artaud con el peyote durante su viaje a México en 1936, y, al margen de otros posibles contactos con sustancias narcóticas en otros momentos de su vida, desde la etapa de su internamiento en el hospital psiquiátrico de Rodez —con sus incontables sesiones de electrochoque— uno de los escasos consuelos físicos del enfermo era el consumo de cloral, anestésico que le acompañó hasta su muerte<sup>332</sup>. En cuanto a Burroughs, su adicción a la heroína es sobradamente conocida, pues se mantuvo durante largos periodos de su vida y le

---

<sup>331</sup> Sobre la dimensión político-literaria del discurso en torno a la ebriedad tanto en Artaud como en Burroughs, véase también Jacques Derrida, “The Rhetoric of Drugs”, en *Points... Interviews 1974-1994*, Elisabeth Weber (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 228-254, esp. pp. 236 y 237.

<sup>332</sup> Cf. Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, París, Gallimard, 1974. Artaud también fue autor de una “Lettre à Monsieur le Législateur de la Loi sur les Stupéfiants”, escrita en 1925 e incluida en *L'ombilic des limbes*, París, Gallimard, 1968. Allí se pueden leer frases como: “Es una pretensión característica de la medicina moderna tratar de dictar sobre la conciencia individual”, en un tono que no sorprendería encontrar en una página firmada por William Burroughs. Para una introducción, algo superficial, a las relaciones entre Artaud y el consumo de psicotrópicos y estupefacientes, véase también John D. Lyons, “Artaud: Intoxication and its Double”, en *Yale French Studies*, nº 50, Intoxication and Literature, 1974, pp. 120-129. Cabe rescatar de este artículo, por su conexión con las ideas aquí expuestas, un olvidable juego de palabras: “Aquí el estado de intoxicación se presenta, como la poesía, en forma de ‘desintoxicación’ [*desyntaxification*] del lenguaje cotidiano y de desestructuración de la percepción normal” (p. 127).

proporcionó muchas de las experiencias y anécdotas relatadas en *Junkie*<sup>333</sup> y sus siguientes novelas.

Es posible trazar ciertas analogías entre la representación contemporánea de la droga, dentro de nuestro entorno histórico y cultural, y la metáfora del contagio, también aplicable a la noción de voz vírica. Douglas Kahn, al estudiar el concepto de voz carnal (“*meat voice*”) en la obra burroughsiana, ha señalado que:

(l)a droga [*junk*] es una sustancia inorgánica que viene del exterior para provocar el hambre necesaria para replicarse a sí misma (como dice Burroughs, reemplazando “al usuario célula por célula hasta que él *es* droga”) y que por tanto transforma el cuerpo entero en nada más que un organismo de existencia celular<sup>334</sup>.

Esta cita es doblemente significativa en este contexto, pues conecta la droga con el virus (resaltando su exterioridad, su ajenidad y su direccionalidad; droga y virus son, inicialmente, entidades distintas y separadas del cuerpo, que se introducen en éste para transformarlo “a su imagen y semejanza”), pero también con lo no-muerto (pues éste es el estado resultante de las anteriores transformaciones, tal y como se describe al final de la cita). Kahn también señala que “(l)a droga es un cuerpo extraño que disuelve las conexiones entre lo celular, lo corporal y lo social”<sup>335</sup>, y desde ese punto de vista la adicción (o, en nuestro caso, la voz adicta) podría concebirse como una proyección de los efectos víricos (o de la voz vírica) en la escala social, es decir, como el resultado de una amplificación de la escala microscópica a una escala intersubjetiva, o como un paso del cuerpo individual al cuerpo social. Si ya al comienzo de esta sección citábamos, en una nota al pie, aquellas palabras de Burroughs en *Naked Lunch* donde se entrelazaba la noción de virus con la de no-muerte (“[el virus] ha descendido a la línea divisoria entre materia viva y muerta. (...) (E)s la renuncia a la vida misma, una *caída* hacia el mecanismo inorgánico, inflexible, hacia la materia sin vida”), ahora es posible extender la analogía al ámbito de la drogadicción, como propone Douglas Kahn:

---

<sup>333</sup> William S. Burroughs, *Junkie*, Nueva York, Ace Books, 1953.

<sup>334</sup> Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 301.

<sup>335</sup> *Ibid.*

El yonqui explota la sociedad que lo alberga [*host society*] sólo para producir las condiciones apremiantes para su propia supervivencia, de la misma manera que la droga vive dentro del yonqui, y de la misma manera que un virus llega a la vida solamente dentro de un huésped. Por eso no se trata de tipos cualesquiera de parásitos, pues la mayor parte de los parásitos van desde una vida hasta otra vida. A diferencia de la expulsión bíblica, que fue una caída en la vida, la Caída [*sic*] en Burroughs no es una expulsión de la vida hacia la muerte sino, peor, entremedias. Es el horror de una caída incompleta, una caída en un interregno vírico<sup>336</sup>.

La palabra “cadáver”, como recuerda Kahn en esa misma página, procede del latín *cadere*, caer, y el estado ontológico compartido por el virus<sup>337</sup>, el no-muerto y el yonqui es el de un ser caído (la cita anterior también rescataba las inevitables referencias bíblicas de esta expresión). El autor de *Noise, Water, Meat* continúa describiendo lo que quizá constituya el tropo más característico en la obra burroughsiana: “el yonqui es un cuerpo caído que no hace nada; cuando es necesario, vuelve a la vida para encontrar una dosis o un huésped, pero no vive en la vida”<sup>338</sup>. El momentáneo y violento retorno a la vida protagonizado por el yonqui (o por el virus, o por el no-muerto<sup>339</sup>) implica necesariamente una alteración del orden ontológico normal y estable al que estamos acostumbrados. La penetración de cualquiera de esos agentes en un determinado cuerpo (social o individual) produce una subversión de los principios o valores que habitualmente rigen el funcionamiento normal de ese cuerpo, e introducen en él lo que Burroughs denominó, en su introducción a *El almuerzo desnudo*, “el álgebra de la necesidad”<sup>340</sup>. Así se refiere a esta idea Vásquez Rocca:

---

<sup>336</sup> *Ibid.* p. 302.

<sup>337</sup> “El virus de la gripe puede haber sido, en algún momento, una célula sana”, escribió William Burroughs en *The Ticket That Exploded* (*op. cit.* p. 50).

<sup>338</sup> Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 302.

<sup>339</sup> Este “retorno a la vida del no-muerto”, la relación de ese ser monstruoso con el orden de la vida “normal” o “natural”, se convertirá en el principal tema de estudio en la segunda sección de este trabajo.

<sup>340</sup> “La droga produce una fórmula básica de virus ‘maligno’: *El álgebra de la necesidad*”. William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* p. 9.

Los actos de un toxicómano cualquiera, como los personajes que pululan en el alucinado universo de Burroughs, se estructuran como un lenguaje altamente inestable. La droga produce esa mirada extraña, ese estado alucinatorio a partir del cual se establecen paranoicas e instrumentales relaciones. Todos los valores sociales, culturales y morales del hombre parecen condensarse en una ecuación única que Burroughs llama el álgebra de la necesidad. El elemento alucinógeno no es más que un gran aparato de control, que a su vez se sitúa debajo de otro, el médico-policiaco, el cual cumple la misión de generar la adicción. “La droga es un molde de monopolio y posesión [...] la droga es el producto ideal [...] la mercancía definitiva”<sup>341</sup>.

Tom Carnwath, médico especialista en el tratamiento de adicciones, e Ian Smith, sociólogo y antiguo consumidor de heroína, han demostrado en *The Heroin Century*<sup>342</sup> el estrecho parentesco, en términos neurológicos, entre los fenómenos de adicción y los de aprendizaje. Si consideramos las infecciones de la voz vírica burroughsiana como una forma de aprendizaje, las conexiones entre aquella y lo que podría calificarse como voz adicta resultan evidentes: “Procesos mentales similares subyacen a todas las adicciones (...). [E]stos procesos están íntimamente conectados con los mecanismos del aprendizaje y de la formación de hábitos”. La química de estas operaciones es “compleja y todavía se comprende de manera muy pobre”, pero “los investigadores se concentran cada día más en los mecanismos que resultan comunes a las diferentes drogas que causan adicción y que son compartidos tanto por los procesos de adicción como por los del conocimiento”<sup>343</sup>.

Las transformaciones neuroquímicas que alteran el sistema nervioso del toxicómano no son diferentes, desde este punto de vista, de las que se producen como consecuencia de la aplicación de uno de los lemas básicos de la psicología conductista: la recompensa conduce hacia el aprendizaje. “Cuando un niño pone en práctica una nueva conducta puede encontrar que ésta le produce satisfacción, sea de manera directa,

---

<sup>341</sup> Adolfo Vásquez Rocca, “William Burroughs y La Metáfora Viral”, *op. cit.* La cita de Burroughs también procede *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* pp. 8-9.

<sup>342</sup> Tom Carnwath e Ian Smith, *The Heroin Century*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002.

<sup>343</sup> *Ibid.* pp. 160 y 161.

como la ingestión de un helado, o a través de una interacción social placentera, como la aprobación de un profesor o el abrazo de la madre. En cualquier caso, la conducta premiada tenderá a reproducirse en el futuro”. Como también indican Carnwath y Smith, “esto no es sólo un proceso psicológico. También refleja ciertos cambios neuroquímicos subyacentes. Las recompensas quedan asociadas con determinados eventos químicos en el cerebro que, por su parte, ayudan a establecer conexiones nerviosas que incrementan la probabilidad de la conducta recompensada”<sup>344</sup>.

La consideración de estos procesos psicológicos en el niño, que se conecta y se suma a las ideas que anteriormente se vertieron en relación a los procesos de socialización infantil, nos aproxima, igual que la propia infancia se precipita inexorablemente hacia su fin, a otra importante faceta de la voz límite, la voz adolescente.

---

<sup>344</sup> *Ibid.* p. 160.

## CAPÍTULO 5.- La voz límite como voz adolescente

### 5.1.- La cultura y el lenguaje contra sí mismos

La voz adolescente presenta un carácter tan limítrofe como ese periodo vital que, siguiendo al *DRAE*, “transcurre desde la pubertad hasta el completo desarrollo del organismo”. La condición fronteriza de la adolescencia, que ambiciona separar al niño del adulto, encierra una nueva paradoja: ¿cuál podría ser el significado, a tenor de lo que aquí se ha venido exponiendo, de algo así como “el completo desarrollo del organismo”? ¿No impide esa categorización ontogénica percibir, con Burroughs, las sucesivas infecciones víricas experimentadas (también) por el adulto como muestras de un desarrollo siempre adolescente, siempre por completar? La paradoja reside en cómo la adolescencia puede ser concebida, al mismo tiempo, como una etapa vital fácilmente delimitable y como un rasgo estructural de la subjetividad que acompañaría al individuo durante toda su existencia.

Los azares de la lingüística favorecen la confusión, en absoluto respaldada por la etimología, entre el término “adolescente” y el verbo “adolescer”. Este *false friend* (en la adolescencia resulta imperativo evitar las malas amistades) nos tienta a relacionar la palabra de origen latino “adolescente”, que viene de *adolescens, adolescentis* (“que está en periodo de crecimiento, que está creciendo”) y es el participio presente del verbo *adolescere* (“criarse, ir creciendo, estar creciendo, madurar”)<sup>345</sup>, con la forma castellana “adolescer”, que como verbo transitivo significa “causar dolencia o dolor”, como intransitivo significa “caer enfermo” y como transitivo con complemento preposicional, *adolescer de*, significa “tener o padecer algún defecto”<sup>346</sup>. Por tanto, desde una perspectiva etimológica, los términos “adolescente” y “adolescencia” no tienen nada que ver con la idea de que en esta etapa del desarrollo se adolezca de alguna cosa o falte

---

<sup>345</sup> El verbo latino *adolescere* es un compuesto del prefijo *ad-* (“hacia”) y el verbo *alescere* (“crecer”), forma incoativa del verbo latino *alere* (“nutrir, alimentar, criar”). El participio pasado de *adolescere* es *adultum* (“el que ya está crecido”), mientras que el participio presente *adolescens* significa “el que está en la etapa de crecimiento”. La adolescencia es, desde este punto de vista, una etapa del desarrollo, del proceso de maduración, un periodo de la vida humana. El acusativo latino *adolescentem*, al perder la *m* final, produjo el castellano “adolescente”, del mismo modo que *adultum* produjo “adulto”.

<sup>346</sup> *Adolescer* es un compuesto del antiguo verbo castellano *dolecer* (con el sentido de “enfermar”), caído en desuso.

algo, o que este periodo se caracterice por alguna dolencia, aunque ello pudiera orientarnos en una vía que reuniese a la voz adolescente que encabeza este epígrafe con las voces ausentes, adictas y víricas que ya se han discutido.

No obstante, sí puede defenderse, por otras vías, la existencia de conexiones entre los diversos aspectos de la voz límite anteriormente tratados y la voz adolescente. El examen de esas conexiones permitirá, además, ampliar la visión sobre algunos de los fenómenos estéticos que se han venido estudiando hasta alcanzar una perspectiva sociológica sobre ellos, y someterlos a crítica en tanto que manifestaciones culturales adscritas a un momento determinado de la historia contemporánea.

En el transcurso de ese examen se intentarán vincular, en primer lugar, las propuestas artísticas (y sus implicaciones ideológicas) analizadas en páginas anteriores con la categoría de “contracultura”; en un segundo momento, se atenderán las relaciones entre esta última categoría y la de adolescencia; en tercer lugar, se iniciará un esfuerzo por contextualizar históricamente tanto la emergencia de la contracultura como las condiciones que posibilitaron que determinados adolescentes se identificaran con este fenómeno.

Antes de avanzar en este sentido, mencionaremos que se ha dejado aquí de lado la posibilidad de elaborar una nueva faceta de la voz límite, que tal vez pudiera designarse como “voz contracultural”. Ello no obstante, debe señalarse que un intento semejante podría apuntar en una dirección extrañamente paralela y cercana a las regiones estéticas habitadas por otras obras analizadas en este trabajo. Tomando como referencia un artículo de Donald P. Costello en el que el crítico cinematográfico analiza las tres películas que él considera más representativas de la contracultura<sup>347</sup>, puede apreciarse ese paralelismo, especialmente en lo que respecta a la aparición de voces ininteligibles y de estructuras lingüísticas ajenas a la normatividad convencional. Así, al referirse al documental *Woodstock*, de Michael Wadleigh (dedicado al festival de rock homónimo), Costello escribe:

---

<sup>347</sup> Donald P. Costello, “From Counterculture to Anticulture”, en *Review of Politics*, vol. 34, n° 4 (octubre de 1972), pp. 187 a 193. Las tres películas comentadas son *Woodstock*, *Easy Rider* y *A Clockwork Orange*.

*Woodstock* es tal vez la película más inarticulada desde un punto de vista verbal que jamás se haya realizado. Escuchamos conversaciones y entrevistas, pero son gruñidos, voces que farfullan, ya-sabes [*you-knows*] y exclamaciones. Las palabras son indirectas; la cultura de la película busca un medio de comunicación más directo<sup>348</sup>.

Más adelante, al referirse a la película *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*), el crítico también destaca la dimensión lingüística de la obra de Stanley Kubrick, en relación con la novela en la que se basa y el dialecto inventado en ella por el escritor y lingüista Anthony Burgess:

El fascinante Nadsat<sup>349</sup> de Anthony Burgess, que en la novela rendía un enorme respeto al lenguaje al permitir al lector el placer de descubrir y saborear los barbarismos rusos, las palabras acuñadas, los juegos de palabras... se convierte, al pasar a ese medio más rápido e irreversible que es el cine, en el símbolo primario de la incomunicación de la no-cultura [*nonculture*]. Y en caso de que *pudiéramos* ser capaces de imaginar el sentido de las palabras, o de recordarlo de la lectura del libro, Kubrick las presenta en un *Cockney*<sup>350</sup> que pide ser subtítulo y que se grita, chirría y masculla en enormes habitaciones reverberantes, bajo una música atronadora. (...) El grito de la contracultura por [o *que pedía*] lo no-verbal ha sido escuchado<sup>351</sup>.

---

<sup>348</sup> *Ibid.* p. 187.

<sup>349</sup> El Nadsat toma gran parte de sus términos de lenguajes eslavos, sobre todo el ruso. En esta jerga un individuo era un “cheloveco”, una chica era una “devotchka” o una “ptitsa”, los amigos de Alex eran sus “drugos”; la cabeza era la “golova”, la leche “moloco”, la voz era la “golosa”, “rota” era la boca, “glaso” el ojo, “ruca” la mano y “noga” la pierna. Los policías eran “militsos”, el sacerdote era “chaplino” y “Bogo” era Dios. Significativamente desde el punto de vista de este trabajo, la propia palabra “nadsat” significa “adolescente”.

<sup>350</sup> El Cockney es el dialecto propio de la región londinense de ese nombre, y, por extensión, de los barrios obreros de la ciudad.

<sup>351</sup> “*The counterculture’s cry for the nonverbal has been heeded*”, Donald P. Costello, “From Counterculture to Anticulture”, *op. cit.* p. 192.

Pero, dejando aparte estas consideraciones acerca de una posible manifestación de la voz límite como voz contracultural, cabe preguntarse acerca de la conexión entre este movimiento y los autores y aproximaciones estéticas hasta ahora analizadas por este trabajo. Un breve y curioso libro, *La revolución cultural (desafío de una juventud)*<sup>352</sup> puede servir como guía de viaje para la breve exploración que haya de proporcionarnos esas respuestas. En él, un Luis Antonio de Villena no demasiado alejado de la adolescencia<sup>353</sup> intenta atrapar y analizar el concepto de contracultura, y para ello repasa las aportaciones de diversos “popes” de este movimiento, como Norman O. Brown, Paul Goodman, Abraham H. Maslow o Herman Hesse, junto a las de los miembros de la llamada *beat generation*. Entre estos últimos recibe una atención destacada, siquiera como importante adlátere (*La revolución cultural* presta más atención a la vertiente californiana de los *beatniks*), William S. Burroughs<sup>354</sup>. Sobre el escritor de San Luis se afirma que “Burroughs pertenece individualmente al lado más agresivo de la literatura de contracultura”<sup>355</sup>. En otro pasaje del texto, al referirse Villena a los ascendientes culturales de la generación *beat*, leemos lo siguiente:

Conviene, sin embargo, al hablar del origen inmediato de la contracultura, constatar que el fenómeno *beat* no fue algo aislado, y que tuvo además (aun antes de la Guerra) claros precursores. Se pueden mencionar varios. En Francia, Henri Michaux y Antonin Artaud, ambos y por diversos caminos disidentes del surrealismo, se acercan en muchos aspectos (son en muchos aspectos) contracultura<sup>356</sup>.

---

<sup>352</sup> Luis Antonio de Villena, *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, Barcelona, Planeta, 1975. Este texto se inspira muy de cerca en el libro de Theodore Roszak, *El nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (traducción de Ángel Abad), Barcelona, Kairós, 1970

<sup>353</sup> El autor tenía 24 años cuando se publicó.

<sup>354</sup> Villena escribe: “[...] si Burroughs no puede ser considerado como *beat* es porque, menos sentimental, busca en zonas más densas, y —fundamentalmente— porque no comparte su modo de escritura”. Siguiendo ese argumento, a continuación se contraponen la linealidad y los argumentos definidos, recursos típicos de Jack Kerouac, con “el escribir sin trabas, agolpando sílabas e ideas” de William Burroughs (*ibid.* pp. 57 y 58).

<sup>355</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>356</sup> *Ibid.* p. 17.

Encontramos aquí hermanados a Artaud y a Burroughs, en esta ocasión mediante ese concepto tan característico de los años sesenta del pasado siglo como es la contracultura<sup>357</sup>. Para validar la conexión entre ésta y la adolescencia (lo que nos aproximará a la noción que da título a este epígrafe), solamente hace falta voltear una página del libro que se viene usando como referencia para encontrar estas palabras, cuya candidez no disminuye su pertinencia aquí:

[...] la contracultura es, esencialmente, joven. Sólo los jóvenes estudiantes, precisamente porque ven o han visto desde fuera la rueda interminable del sistema, suelen adoptar una actitud disidente. La contracultura es ajena a la sociedad adulta, porque al estar en la rueda no se ve el engranaje<sup>358</sup>.

En estas cuatro líneas las nociones de adolescencia y contracultura, ya indefectiblemente amalgamadas entre sí, confluyen con otro de los ejes conceptuales anteriormente aparecidos en nuestro estudio: la exterioridad. La representación aquí ofrecida por Villena de la adolescencia y la contracultura se caracteriza por ubicar éstas en los márgenes de la sociedad, en los límites más externos de “la rueda interminable del sistema”. Desde esa trinchera el orden social se manifiesta como una amenaza que no sólo infunde terror, sino que además inspira una actitud violenta, combativa, rebelde<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> Según Douglas Kahn, la figura de Artaud se ha identificado, dentro de la cultura estadounidense, con la década de los años sesenta, la época contracultural por antonomasia. Pese a ello, y como el propio Kahn reconoce, “fue en los años cincuenta, y no en los sesenta, cuando se produjo la recepción más temprana de Artaud [dentro de los Estados Unidos], en dos lugares conspicuamente *ajenos* al teatro: entre las filas de la nueva música de David Tudor y John Cage y en la literatura de los escritores beat Carl Solomon, Allen Ginsberg y Michael McClure” (Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, *op. cit.* p. 325 y 326). Unas páginas después, este autor precisará que “A diferencia del Artaud de Tudor-Cage, que era el hombre de teatro apolítico y pre-rodeziano, el Artaud de los Beat comenzaba principalmente con el poeta post-rodeziano, antipsiquiátrico y antiamericano” (*ibid.* p. 331).

<sup>358</sup> Luis Antonio de Villena, *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, *op. cit.* p. 19.

<sup>359</sup> El espíritu de rebeldía frente a la sociedad también constituye una parte integral de esa derivación popular de la contracultura que es el *rock & roll* (inseparable, por su parte, del *rock & roll way of life*). La figura de William Burroughs gozó en este ámbito de una importante influencia, muy marcada en autores como Bob Dylan, John Lennon, Frank Zappa, Jim Morrison o Lou Reed. El modo de vida propuesto por la música rock también lleva aparejada la idea de límite, así como la voluntad de transgresión de las

La voluntad de quebrantar esas normas sociales desde la contracultura puede compararse con algunos de los esfuerzos creativos descritos en las páginas anteriores. Pues aquellas normas, que aparecen como propias de “la sociedad adulta”, y frente a las cuales se posicionaría la contracultura adolescente, desempeñan —en el contexto que se está intentando perfilar aquí— la misma función estructural que muchos de los elementos analizados a lo largo de esta primera sección del estudio: desde la emoción codificada que distinguía al feno-canto del geno-canto hasta las imposiciones de la voz vírica descritas por Burroughs (y frente a las cuales este autor propone blandir técnicas como el *cut-up*); desde la sintaxis constantemente desafiada por Marinetti hasta las convenciones naturalistas, realistas y psicológicas de la dramaturgia ante las que Artaud esgrime su *Teatro de la Crueldad* (salpicado de voces excrementales); desde el violento universo simbólico que se cernía sobre los niños descritos por Alan Moore en *El amnios natal* hasta la norma (de higiene mental, podría decirse) que nos obliga a hacer callar a los gusanos auditivos, o hasta las leyes que, aún en nuestros días, restringen el acceso de los adultos a determinadas sustancias psicotrópicas o estupefacientes...

Si retomamos ahora la tesis apuntada por Žižek respecto al giro kantiano que habría instalado dentro del sujeto moderno —en su corazón mismo— “los excesos de las pasiones animales y los delirios divinos” (excesos que anteriormente habrían sido conceptuados como entidades externas al sujeto), y si admitimos que, desde Kant, “el exceso que se debe combatir pasa a ser absolutamente inmanente, el núcleo mismo de la subjetividad”, la afinidad entre esta propuesta y las ideas que se acaban de verter en el párrafo anterior puede ofrecernos toda una nueva perspectiva analítica. En lugar de presentársenos todas las formas de “orden social” anteriormente enumeradas (reglas sintácticas, normas de conducta, usos sociales, principios morales...) como algo exterior a los sujetos (en nuestro caso, los artistas) que pugnan contra ellas, el retrato de la

---

normas sociales, morales y jurídicas propias del orden establecido. Además de lo anterior, puede señalarse que Burroughs apareció en 1992 en la canción de Ministry *Just one fix*, y que en 1993 grabó *The 'priest' they called him* con Kurt Cobain. En sus últimos años, grabaciones de su voz aparecieron en discos de Jesus and Mary Chain, Laurie Anderson y Material; también colaboró con Tom Waits en la ópera *The black rider*, y apareció en el final del videoclip de U2 *Last Night on Earth*, de 1997, poco antes de morir a los 83 años de edad. Para una revisión de estas y otras intervenciones burroughsianas en el ámbito del rock, véase Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007, pp. 98-101.

Modernidad planteado por Žižek a partir de su interpretación de Kant nos ofrecería, más bien, a una serie de sujetos luchando consigo mismos, con sus propios fantasmas, miedos y deseos, que a su vez podrían considerarse como la encarnación de las pasiones y los delirios propios de la Modernidad.

Este cambio de ángulo presenta consecuencias relevantes en lo que se refiere al análisis estético de las manifestaciones aquí estudiadas (índices, todas ellas, a su vez, de la evolución desde los inicios del siglo pasado de ciertos planteamientos artísticos). Considerar el orden normativo frente al que esas obras se rebelan como una parte intrínseca de esas mismas obras alumbraba una de las paradojas de la Modernidad. Desde este punto de vista, cada una de esas realizaciones estéticas portaría, dentro de sí, la semilla de aquello que —en el plano de la consciencia de los autores— se pretende destruir. Esta paradoja subyace claramente tras las palabras críticas que Marc Singer dedicaba a Alan Moore al glosar la parte final de *El amnios natal*, aquella en la que el lenguaje alcanza su límite, su imposibilidad de seguir siendo lenguaje, y donde, como escribía Moore, “nuestros labios están sellados”. Singer escribe:

Sin embargo, lo que es más reseñable del fracaso de Moore no es su falta de tino a la hora de introducir este elemento [el “fallo del lenguaje”] en la historia, sino que no haya sucedido antes. Moore ha estado describiendo un estado de consciencia anterior al nacimiento por casi una sexta parte de la historia, estados anteriores al lenguaje por casi un tercio, pero únicamente al final su propio lenguaje le falla al representar esa gnosis prelingüística que por definición debería ser irrepresentable. Entonces el verdadero misterio no sólo estriba en lo que yace tras el velo sin palabras del amnios natal, sino también en cómo Moore ha sostenido durante tanto tiempo una narración cuya meta es deshacerse de todo lenguaje<sup>360</sup>.

La contradicción entre la voluntad de trascender los límites del lenguaje y la necesidad de usar, para ello, el propio lenguaje es tan immanente a la obra como al sujeto postkantiano descrito por Žižek. El lenguaje —la voz— se convierte, entonces, en el “exceso” que se debe combatir, pero un exceso instalado en el núcleo de la obra, y

---

<sup>360</sup> Marc Singer, “Descubriendo el amnios natal”, *op. cit.* p. 42.

no en un orden social o un conjunto de normas externo a ella. De la misma manera que el giro copernicano examinado por Žižek afectaría a la constitución del sujeto moderno, podría afirmarse que un giro paralelo instala esta condición paradójica en el corazón mismo de toda obra moderna.

La Modernidad se perfila, por tanto, como un conflictivo proceso de interiorización. Lo divino y lo animal se empotran en lo más profundo del sujeto, y éste toma conciencia —como el lector de los embates de Don Quijote contra sus gigantes, si nos referimos a otro hito inaugural de la Modernidad— de que el enemigo de su lucha agónica no está fuera de él. La voz, que hasta ese momento había sido la intermediadora entre el sujeto y sus afueras, tampoco puede abdicar —en este nuevo marco postkantiano— de su tendencia centrífuga, su fuerza propulsora hacia un más allá de ese sujeto y de sí misma. Cuando esas afueras del sujeto no están sino incrustadas dentro de él, la voz presencia —actualiza, de hecho— su propio desbordamiento, su naturaleza excesiva, y se manifiesta como voz límite.

Numerosas realizaciones estéticas dan testimonio de estas concepciones, y los trabajos contemplados en esta primera sección de la investigación se corresponden plenamente con ese carácter modernista e, incluso, son representativos de una estética de vanguardia (es decir, podrían contemplarse, en sus respectivos momentos históricos, como avanzadillas del pensamiento estético más propio de la Modernidad). La paradoja apuntada respecto a la obra de Moore no debe ser considerada, por tanto, como un caso único. La prosa de Burroughs, mientras nos habla de los virus, es ella misma —e inevitablemente— un virus. Los versos de Marinetti destruyen la sintaxis, pero para ello deben hacer uso de un cierto tipo de sintaxis. El anti-teatro de Artaud no puede (ni quiere) dejar de ser teatro...

La voz adolescente planea sobre un sujeto que empieza a reconocerse como tal (y, en esa medida, también como ser social), mientras se enfrenta sediciosamente con la realidad que se le impone. Pero, evidentemente, este proceso adolescente de (auto)cuestionamiento no debe circunscribirse exclusivamente al ámbito de la contracultura (que, al cabo, no es sino una cultura que se revuelve contra sí misma). En este sentido, y a modo de ejemplo, vale prestar aquí atención a cómo una evidente

manifestación de esta voz adolescente se incardina en un discurso estético adscrito a una cultura “elevada” y elitista, de rango e interés académico, como es la que auspició el trabajo del compositor Karlheinz Stockhausen en una obra cuyo título la adscribe literalmente a este epígrafe: *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*).

## 5.2.- Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) perteneció al grupo de compositores que, tras la Segunda Guerra Mundial, y tomando Darmstadt como epicentro, reinterpretaron la tradición musical centroeuropea anterior al conflicto, especialmente la obra de “los tres vieneses” (Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern), configurando un nuevo modo de pensar la música. Pese a que Stockhausen representa un pensamiento estético enormemente alejado del que encarnan figuras como William Burroughs, F. T. Marinetti, Antonin Artaud o Alan Moore —y, más allá, una personalidad, una biografía y una visión del mundo radicalmente distintas—, a través de la óptica proporcionada por la noción de voz límite pueden hacerse visibles ciertas semejanzas estéticas entre sus respectivas propuestas creativas, paralelismos tal vez difíciles de aprehender por otras vías.

La relación de Stockhausen con el lenguaje y, especialmente, con la voz, al menos tal y como ésta se manifiesta en *Gesang der Jünglinge*, puede analizarse desde la perspectiva de un pensamiento de corte estructuralista (a lo cual parece invitarnos una composición tan vinculada al serialismo musical)<sup>361</sup>. Pero también, y esto es lo que interesa aquí, pueden trazarse analogías entre esa composición y las concepciones estéticas que se han venido estudiando en torno a la voz adolescente.

La orientación academicista de la obra stockhauseniana, que marca una profunda diferencia respecto a cualquiera de las manifestaciones estéticas anteriormente tratadas en estas páginas, se manifiesta en los antecedentes inmediatos de *El canto de los adolescentes*, composición estrenada en 1956. Por aquel entonces, los estudios de Stockhausen con el profesor Werner Meyer-Eppler en la Universidad de Bonn entre

---

<sup>361</sup> Así se intentó en Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, op. cit. pp. 83-92, en un análisis que aquí se amplía y profundiza.

1954 y 1956 habían acercado al joven músico tanto hacia las ciencias experimentales como hacia la fonología. Meyer-Eppler, que se había formado como físico y como lingüista (especializándose en fonética), impartía un seminario sobre ciencias de la comunicación donde presentaba los resultados de sus análisis lingüísticos, en los que utilizaba cadenas de Markov y otros métodos estadísticos. Stockhausen relata así esta etapa de su aprendizaje:

Él nos proponía ejercicios que demostraban los principios de las series de Markov; en uno de ellos nos daba letras sueltas procedentes de fragmentos cortados de periódicos, y nosotros debíamos ordenarlas en una secuencia mediante procedimientos aleatorios y analizar qué tipo de texto aparecía. Después repetíamos la operación con sílabas sueltas, después con combinaciones de dos sílabas, y así sucesivamente, tratando cada vez de descubrir el grado de redundancia, tal y como lo denominábamos, de los textos resultantes<sup>362</sup>.

El parecido entre estos ejercicios y los *cut-ups* burroughsianos, ciertos aspectos de la poesía de Marinetti, o incluso los fragmentos de la coprolalia artaudiana anteriormente citados, resulta notorio. Y planteamientos muy similares a los descritos en esta cita constituyen la base compositiva de *El canto de los adolescentes*. En este trabajo, habitualmente considerado una obra fundacional de la “música electroacústica” (entendida ésta como una fusión de la *musique concrète* de origen francés y la *elektronische Musik* alemana), Stockhausen se propuso “unificar los sonidos emitidos por la voz con los sonidos generados electrónicamente”<sup>363</sup>. Las principales dificultades que este proyecto implicaba fueron resumidas por el autor en el artículo *Actualia*, de 1955:

---

<sup>362</sup> Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on music*, compilado por Robin Maconie, Londres-Nueva York, Marion Boyars, 1989, p. 50.

<sup>363</sup> Notas al programa del estreno de la obra en 1956, reproducidas en el libreto que acompaña el CD “*Stockhausen 3. Elektronische Musik 1952-1960*”, Stockhausen Verlag, p. 135. Para un análisis exhaustivo de los aspectos seriales de la composición, véase Pascal Decroupet y Elena Ungeheuer, “Through the Sensory Looking Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of *Gesang der Jünglinge*”, en *Perspectives of New Music*, 36. 1 (1998), pp. 97-142.

Los sonidos de la voz cantada son, en un sentido estructural, mucho más diferentes entre sí que ningún sonido electrónico compuesto hasta ahora. Y la combinación de los sonidos vocales dados con los sonidos electrónicos compuestos debe resultar completamente natural<sup>364</sup>.

El desafío fundamental acometido por Stockhausen en la elaboración de *El canto de los adolescentes* consistía en homogeneizar, hasta donde ello fuera posible, los sonidos proferidos por la voz y los sonidos generados por osciladores, generadores de ruido blanco y otros dispositivos electrónicos. Todos los sonidos vocales utilizados en *Gesang der Jünglinge* fueron registrados a partir de la voz de un niño de doce años practicando diversas entonaciones, duraciones y fragmentaciones del material (que, en la fase de montaje, se complementarían con manipulaciones de la altura, la duración y el timbre de las grabaciones). En lo que a estos sonidos vocales adolescentes respecta, la intención de homologarlos a los sonidos generados electrónicamente se tradujo en un procedimiento que podría interpretarse como la reducción de la dimensión humana de esas voces mediante su aproximación al dominio de lo electrónico (y, en esa medida, de lo no-humano):

Esto sólo puede ocurrir si los sonidos de la voz cantada son objetivizados [*objectivised*] mediante un procedimiento artificial y fundidos en la naturaleza del mundo sonoro electrónico<sup>365</sup>.

El procedimiento artificial de “*objetivización*” empleado por Stockhausen no será otro que el sistema serial: “los sonidos de la voz son incorporados orgánicamente dentro de las series de sonidos electrónicos”, y “cada sonido vocal cantado será concebido como una permutación concreta de los elementos contenidos en él”. Así, las grabaciones de la voz del adolescente fueron troceadas en breves fragmentos que, durante la fase de montaje, se reordenarían generando combinaciones inauditas. Como afirmaba el propio Stockhausen,

---

<sup>364</sup> Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on music*, *ibid.*

<sup>365</sup> *Ibid.* p. 138.

(e)n ciertos puntos de la composición los sonidos cantados llegan a ser palabras comprensibles; en otros puntos, tienen un valor puramente sonoro, y entre estos extremos existen varios grados de comprensibilidad verbal [...]. El sentido del texto emerge de la combinación de los sonidos vocales que forman palabras, y de las palabras que forman frases<sup>366</sup>.

Como resultado de estas manipulaciones electroacústicas, no sólo se produce una pérdida del sentido (entendiendo esta noción desde el punto de vista de las convenciones semánticas más comunes), sino también una reducción, aún más grave, tanto del lenguaje como de la voz, a sus respectivos límites. El carácter adolescente de la voz en la obra de Stockhausen no sólo deriva de una tímbrica propia del joven que canta (si bien ese timbre también roza el límite, propio del proceso de crecimiento, que se precipita hacia el *cambio de la voz*). La voz en esa composición es también voz límite porque *está dejando de ser* humana. Es decir, no sólo está abandonando, en el ser de la propia obra, los dominios regidos por la gramática, la sintaxis, la morfología, la fonética, etc. Esa voz —originalmente un sonido *vivo*— abandona la esfera de lo humano, y, en su fusión con los timbres generados electrónicamente —sonidos paradigmáticamente *muertos*, maquinales—, deviene inhumana.

Slavoj Žižek, en la cita anterior que ya ha sido ampliamente comentada, ubicaba en el núcleo mismo de lo humano —a partir de Kant— tanto las “pasiones animales” como los “delirios divinos” que, anteriormente, habrían sido pensados como elementos exteriores al hombre. El texto empleado por Stockhausen en *El canto de los adolescentes* puede emparentarse con esa noción de los “delirios divinos”, al pertenecer a un fragmento deuterocanónico del *Libro de Daniel* en su versión alemana. La base de este texto está constituida por la expresión “*Preiset den Herrn*” (“*Rogad al Señor*”), que en ocasiones Stockhausen sustituye por “*Jubelt dem Herrn*” (“*Exaltad al Señor*”). Estas tres palabras se repiten continuamente, entreveradas con la mención de “*todas las obras*

---

<sup>366</sup> *Ibid.* p. 135. Stockhausen detalla este proceso: “Cuando los sonidos vocales de una palabra son permutados, al menos una de las series empleadas combina esos sonidos en su orden original, tal y como aparecen en el texto. Así, en estas series el sentido puramente musical de la permutación de los sonidos del habla se transforman en palabras y frases más o menos sorprendentes (telbju, lebtuj, jubelt, blujet, etc...)” (*ibid.* pp. 138-139).

*del Señor*”, tal y como se expone desde el inicio del pasaje. Esta simplicidad formal del texto, como el propio compositor señaló, “se presta particularmente bien a la integración en una estructura puramente musical (especialmente una de carácter serial y permutacional), sin que importe su forma literaria, su mensaje o cualquier otra cosa”<sup>367</sup>. Éste es el texto completo utilizado por Stockhausen en *Gesang der Jünglinge*<sup>368</sup>:

*Preiset (Jubelt) den(m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn –  
lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.*

*Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn –  
preiset den Herrn, ihr Himmel droben.*

*Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind –  
preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.*

*Preiset den Herrn, Sonne und Mond –  
preiset den Herrn, des Himmels Sterne.*

*Preiset den Herrn, alle Regen und Tau –  
preiset den Herrn, alle Winde.*

*Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut –  
preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.*

*Preiset den Herrn, Tau und Regens Fall –*

---

<sup>367</sup> *Ibid.* p. 151.

<sup>368</sup> Como traducción al castellano, se propone la siguiente: “*Rogad al Señor, vosotras, todas obras del Señor – / bendecid al Señor y exaltadle eternamente. / Rogad al Señor, vosotros, ángeles del Señor – / rogad al Señor, vosotros, los cielos. / Rogad al Señor, vosotras, las aguas que estáis en el Cielo – / rogad al Señor, vosotros, la cohorte del Señor. / Rogad al Señor, sol y luna – / rogad al Señor, estrellas del cielo. / Rogad al Señor, lluvias y rocío – / rogad al Señor, los vientos. / Rogad al Señor, fuego y calor del verano – / rogad al Señor, frío y duro invierno. / Rogad al Señor, rocío y caída de lluvia – / rogad al Señor, helada y hielo. / Rogad al Señor, escarcha y nieve – / rogad al Señor, noches y días. / Rogad al Señor, luz y oscuridad – / rogad al Señor, rayos y nubes*”.

*preiset den Herrn, Eis und Frost.*

*Preiset den Herrn, Reif und Schnee –  
preiset den Herrn, Nächte und Tage.*

*Preiset den Herrn, Licht und Dunkel –  
preiset den Herrn, Blitze und Wolken.*

La inhumanidad de la voz de *El canto de los adolescentes* no sólo es fehaciente en lo que este texto puede tener de aproximación hacia lo divino; también el propio contexto del himno lo vincula a otros aspectos limítrofes de la voz anteriormente tratados. Tal es el caso de la voz no-muerta, pues esta expresión hace perfecta justicia a la situación en la que, según el *Libro de Daniel*, este himno fue entonado: Ananías, Misael y Azarías habían sido arrojados por Nabucodonosor II a un horno ardiendo, pero salieron milagrosamente incólumes de las llamas. En el interior del fuego, y antes de ser salvados por un ángel, el misterioso estatuto ontológico de los tres personajes judíos del relato se corresponde con ese margen entre la vida y la muerte al que hace referencia el concepto de voz no-muerta. Y aun es posible —si se sigue la interpretación de esta obra de Stockhausen que propone Eugenio Trías, precisamente a partir del himno de Daniel— unir *El canto de los adolescentes* con la idea de voz nonata, pues, según el filósofo, “[...] la Voz que enuncia la música, la Voz del adolescente salvado del fuego asesino, se anticipa a la Voz Verbal: hace referencia a una Voz previa, anterior, a priori, de naturaleza *matricial*”<sup>369</sup>. Estaríamos aquí, según Trías, en presencia de esa forma de voz límite que se corresponde con lo que, quizás por no haberse diferenciado todavía de la materia sonora generada electrónicamente, *aún no es voz*.

En resumen, Karlheinz Stockhausen, al intentar la “incorporación orgánica” de los materiales vocales en las series de timbres generados electrónicamente, neutraliza esos sonidos originalmente articulados por el cantante, reduciéndolos a una condición límite propia de la voz adolescente:

---

<sup>369</sup> Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 757.

Cuando estos sonidos se homologan a otros que, por su naturaleza, presentan una morfología acústica diferente y carecen de una dimensión semántica comparable, el oyente tiende a percibir los sonidos de la voz no tanto como materiales lingüísticos, sino como meras piezas de una estructura abstracta en la que participan al mismo nivel que los sonidos electrónicos<sup>370</sup>.

A través de este proceso de manipulación fonética se ponen en cuestión —una vez más— los principios normativos básicos que convencionalmente rigen nuestra relación con el lenguaje y la voz. Pero, más allá de esto, *El canto de los adolescentes* también somete a crítica muchas de las convenciones musicales propias de su momento histórico, desde el lenguaje tonal que —al menos desde Schönberg— muchos compositores estaban intentando arrumbar, hasta el dogma estético que, en los años durante los que Stockhausen elaboraba su composición, impedía fundir los sonidos generados mediante dispositivos electrónicos con grabaciones realizadas con micrófonos. Por ello resulta justo seguir calificando la obra como revolucionaria, aunque no pueda adscribirse, en absoluto, a ninguno de los movimientos contraculturales anteriormente descritos.

Junto a las similitudes técnicas y estéticas que enlazan el trabajo de Stockhausen con el de los otros autores aquí estudiados (por mucho que éstos se nos presenten, como ya se ha repetido, a través de un dispositivo biográfico bien diferente al del compositor alemán), existe también un punto de confluencia en otro plano —que cabría calificar como discursivo— que conecta al compositor vanguardista alemán con William S. Burroughs, y en particular con las declaraciones de este último relativas a la imaginaria máquina capaz de registrar el habla subvocal. En una entrevista de Mya Tannenbaum con Karlheinz Stockhausen, y después de que éste se refiera a las dificultades relacionadas con la preservación de las cintas originales del *Gesang der Jünglinge*, podemos leer lo siguiente:

- [...] Si hubiese podido vivir en un mundo de mayor nivel perceptivo no habría utilizado el magnetófono ni el pentagrama para componer: me bastaría con mover las fuerzas del aire. En las condiciones actuales me veo obligado a

---

<sup>370</sup> Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, op. cit. p. 86.

encargarme de que alguien rasque [*sic*] las cuerdas de un violín o aplaste con el dedo una tecla de marfil.

- Maestro, me es difícil seguirle cuando no se ajusta a unos datos concretos. ¿No opina usted así? En los años cincuenta se hablaba de su raciocinio y ahora de su misticismo.

- No he cambiado en absoluto. Mi pensamiento es racional. Opino que mis predecesores, los maestros del pasado, los grandes músicos, pintores y poetas, fueron secretamente conscientes de cómo sucedían las cosas en la realidad<sup>371</sup>.

La sorprendente coincidencia entre la retórica híbrida —ubicada entre la tecnofilia más apasionada y un misticismo rampante— activada por el *personaje* Stockhausen y la que, como se vio unas páginas más atrás, protagonizaba William Burroughs (recordemos que éste había afirmado, en otra entrevista: “Supongamos que tuviese una máquina con la que pudiese realmente grabar lenguaje subvocal. Si pudiese grabar lo que piensa alguien, no tendría ninguna necesidad de interpretar”), une a estos dos autores más allá de su respectiva adscripción al ámbito de la “alta-cultura” de las élites musicales europeas o al “*underground*” característico de los contraculturales *beat*.

Los límites de la racionalidad, dentro de la articulación retórica de los planteamientos estéticos de ambos autores, se disuelven en un pensamiento utópico teñido de ingenuidad, en virtud del cual ni la máquina de escribir burroughsiana (es decir, el proceso de escritura) ni el piano o el violín de Stockhausen (es decir, el proceso de composición musical) constituyen una parte indispensable del acto creativo. Más bien al contrario, estos instrumentos tecnológicos parecen dificultar la labor artística de los autores estudiados. Como la paloma kantiana que se queja de que el aire le impida volar más libremente, sin reconocer que ese aire es, en realidad, la condición de posibilidad para su vuelo, Burroughs y Stockhausen entremezclan ironía, espiritualismo, ingenuidad y provocación al referirse a las posibilidades últimas de la razón:

- Me interesa mucho su lucidez, pero en las entrevistas concedidas por usted destaca su decidida voluntad de ir más allá de los límites de la razón al comentar lo absurdo. ¿Por qué?

---

<sup>371</sup> Mya Tannenbaum, *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Turner, 1988, pp. 36-37.

- Su pregunta encierra un malentendido muy generalizado. La razón es una especie de aparato que todos poseemos y del que todos disponemos. Este aparato es capaz de anotar y registrar lo que perciben los sentidos, como si fuese un magnetófono o una película. Todo lo que se ha ido registrando puede combinarse uniendo los diferentes elementos formulados. El aparato de la razón ha aprendido a levantar acta, a tomar nota de todo. [...] El aparato de la razón procederá más tarde a la selección de lo que ha almacenado conservando lo necesario y rechazando casi siempre lo inútil. Tanto el aparato de la razón como el cuerpo están pilotados, igual que un automóvil, por el espíritu humano y actúan aunque el espíritu no tenga nada que ver con este tipo de actividad pensante y subalterna. El espíritu es capaz de dissociarse del aparato de la razón, como un moderno ordenador, dejando que la actividad del pensamiento se realice sin su participación inmediata. El espíritu permite que el aparato de la razón le proporcione ideas, pero no se deja comprometer fácilmente. [...] El raciocinio no es más que un instrumento de traducción<sup>372</sup>.

Podría afirmarse que la afinidad más profunda entre el Stockhausen que ofrece estas declaraciones y el Burroughs que aboga por la máquina que registra el habla subvocal radica en la oposición que ambos autores profesarían hacia la racionalidad misma, entendida en un sentido convencionalista, limitador y frustrante. Ya se analizó cómo Burroughs planteaba su técnica del *cut-up* como un medio para escapar del monólogo interior que nos infecta. Esa propuesta no dista demasiado de la visión que ofrecen las últimas palabras citadas de Stockhausen respecto a la razón: “Todo lo que [la razón] ha ido registrando puede combinarse uniendo los diferentes elementos formulados”. Aunque Stockhausen no plantea una fórmula tan explícita como Burroughs para escapar de los imperativos de la razón, al describir ésta como una entidad subordinada al “espíritu” la destrona, relativizando su papel dentro de la creación artística y, en general, de la vida.

Esta alianza de dos autores tan aparentemente diferentes como Burroughs y Stockhausen en contra de una determinada concepción de la racionalidad no es sino otra manifestación del carácter contestatario que en estos creadores, como los otros que han

---

<sup>372</sup> *Ibid.* p. 41.

desfilado por estas páginas, se proyecta —románticamente, podríamos añadir— hacia un orden socialmente establecido y refrendado.

### **5.3.- La invención de la adolescencia contracultural**

Como el adolescente que muestra su asco frente a la sociedad, todas las obras hasta aquí estudiadas intentan expresar su crítica, aparentemente desafiante, ante las convenciones de su tiempo. Esta actitud rupturista, entendida como parte fundamental de un programa estético, sólo ha caracterizado al arte (o, más bien, a ciertas concepciones de éste) a partir de un determinado momento histórico, y el análisis de las condiciones históricas en las que surge y se extiende ese posicionamiento estético correrá paralelo, en las próximas páginas, al examen de las circunstancias socioculturales a través de las cuales más ampliamente se difundió el talante contracultural entre los adolescentes. Formulemos la hipótesis con otras palabras: de la misma manera que puede datarse la generalización de una actitud transgresora en ciertas manifestaciones artísticas (tales como los movimientos de vanguardia centroeuropeos de principios del siglo XX, si bien los orígenes de éstos podrían rastrearse en el Simbolismo y, más allá, hasta los mismísimos albores del Romanticismo), también puede fecharse el momento en que se populariza la actitud contracultural en la adolescencia (tal y como aconteció en los Estados Unidos durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial —si bien, de nuevo, también existen antecedentes de este fenómeno, al menos, y no casualmente, desde los inicios del movimiento romántico—). Un análisis paralelo de ambos fenómenos, en el arte y en la sociedad, puede revelar nuevas analogías entre ellos. Para este fin sigue resultando útil el sistema de categorías de la voz límite hasta ahora trazado, cuyas intersecciones respecto a la noción de voz adolescente apuntan precisamente en esta doble dirección social y estética.

Como ya se apuntó en el final del apartado dedicado a la voz vírica, la transgresión de la norma (lingüística o de cualquier otro tipo) supone un primer paso hacia el desmantelamiento de las estructuras que rigen la indeseable realidad que, también desde la perspectiva de la voz adolescente, representan (y, de hecho, sustentan) esas reglas. El concepto de voz adolescente asimismo puede arrojar luz sobre lo ya comentado al respecto de la voz excremental, pues si ya se escribió que “(1)a defecación

(...) está excluida de la organización del orden simbólico, para el cual representa una amenaza porque es símbolo de una producción autónoma ajena a las estructuras sociales del intercambio económico”, y que “(e)l excremento es un gasto inútil, un derroche extraño contemplado a la luz de los modos de producción socialmente admitidos”, ahora puede añadirse que la adolescencia contracultural también está marcada por el exceso, por el gasto inútil, por el derroche, como se analizará más adelante.

Pero antes cabe completar el cotejo entre la voz adolescente y las otras encarnaciones de la voz límite aquí presentadas. La voz adolescente, propia de un periodo que sirve como umbral ante el mundo adulto, presenta analogías con la voz nonata en tanto que ambas parecen designarse de manera defectiva, como nociones cuya significación procede de aquello adonde apuntan, más que de lo que estas categorías contienen en sí. Si lo nonato carece de sentido cuando no se contrapone al nacimiento, también la pubertad demanda el contraste con lo adulto (o, de modo inverso, con lo infantil) para cobrar algún sentido. La voz adolescente presenta igualmente fuertes concomitancias respecto a la voz no-muerta, y no sólo porque los cambios que experimenta el púber al dejar atrás la niñez pueden considerarse como una forma simbólica de muerte, sino también porque en la adolescencia se alcanza una particular conciencia psicológica sobre la finitud de la vida. Una página de *El amnios natal*, extraída de la sección dedicada, precisamente, a la adolescencia, resulta elocuente a este respecto<sup>373</sup>:

---

<sup>373</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 24. La tercera viñeta, con la imagen de una taza y el texto “Vislumbramos el abismo, contemplando el interior de nuestras desteñidas tazas para el descanso del té. Nos han mostrado el contrato”, puede interpretarse como una referencia a la sensación que dio nombre a la novela *Naked Lunch* de William Burroughs. Este autor escribió en la introducción al libro: “El título fue sugerido por Jack Kerouac. Hasta mi reciente recuperación no comprendí lo que significaba exactamente lo que dicen sus palabras: ALMUERZO DESNUDO: un instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores” (William Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *op. cit.* p. 7).



Frente a esta visión, algo fosca, presentada por Moore y Campbell en su cómic, la adolescencia también puede representarse como un periodo de apertura, de libertad, de exploración. De hecho, estos últimos adjetivos también forman parte del campo

semántico de la contracultura, tan próximo a la adolescencia. En este periodo vital conviven, por tanto —y como testimonio de su esencia limítrofe y paradójica—, el lamento por la doble ausencia de las ventajas infantiles y las que corresponden a la adultez, de un lado, y la efervescencia casi eufórica derivada de estrenar un nuevo —y muy particular— estatus subjetivo, por el otro lado. Debe incluso afirmarse que esta última visión del adolescente, mucho más afable, ha colonizado en las últimas décadas la mayor parte de las representaciones mediáticas de este periodo vital. La simiente de este modelo de adolescente libre y espontáneo debe rastrearse en la contracultura, pues ahí se inicia un proceso que terminará por extender víricamente el protagonismo juvenil no sólo hasta los seriales televisivos y los éxitos pop, sino hasta el punto de convertir en nuestros días ese modelo de vida adolescente en la aspiración de muchos adultos<sup>374</sup>. El examen de esta evolución social y cultural aportará una nueva perspectiva, beneficiosa para nuestro estudio, sobre los planteamientos hasta ahora presentados<sup>375</sup>.

Es posible analizar el movimiento contracultural, al menos en lo que tiene de fenómeno de masas, como resultado directo de las condiciones económicas y socioculturales que caracterizaron la sociedad estadounidense (y, seguidamente, al resto del “primer mundo”) en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La bonanza económica de un país que apenas había padecido sobre su territorio la debacle de esa contienda, y que después de ésta vería confirmada una superioridad geopolítica que se

---

<sup>374</sup> El filósofo José Luis Aranguren comentaba, en una entrevista conducida por Joaquín Soler Serrano en 1978 para el programa televisivo “A fondo”, que a principios de siglo los jóvenes y adolescentes se vestían y tendían a comportarse igual que los adultos, mientras que, inversamente, en el final del siglo desde el que hablaba los adultos tendían a vestirse y comportarse como los adolescentes.

<sup>375</sup> Por supuesto, la representación contracultural de la juventud es necesariamente parcial e interesada. Sobre ello se expresaba, ya a finales de los años sesenta, y en un tono algo apocalíptico, una revista de educación religiosa: “Es desafortunado que los *beatniks*, los manifestantes y los inconformistas en general hagan tanto ruido. El problema no es el ruido; es la atención que se les proporciona a aquellos que son responsables de él y las generalizaciones que se realizan sobre la gente que esta minoría simboliza en la mentalidad popular. Esto es injusto; es también inexacto y engañoso. Pues la inmensa mayoría de la gente joven no ha quemado sus cartillas militares, dejado de afeitarse, ni rechazado el entorno religioso y moral de su contexto familiar y social” (Robert R. Newton, “Conformity and Contemporary Adolescence”, en *Religious Education*, vol. 6, nº 4, julio/agosto de 1967, pp. 327-334, p. 327).

mantiene hasta nuestros días sirvió, entre otras cosas, para redefinir el concepto de juventud hasta el punto de configurar un nuevo estamento social: el adolescente<sup>376</sup>.

Esta revolucionaria categoría sociológica, completamente rediseñada en plena concordancia con la naciente sociedad de consumo, quedaría marcada desde su génesis por el signo del exceso. La opulencia financiera que llega a consolidarse en los Estados Unidos en la década de los años sesenta del siglo XX retroalimentó todo un sector de la población que había nacido al mercado, en la década anterior, como un agente nuevo. La posibilidad de que una buena parte de los adolescentes pertenecientes a las clases medias del primer mundo pudiesen disponer, por primera vez en la historia, de un exceso de recursos económicos —lo que, unido a una disponibilidad de tiempo mayor que la de quienes ya han ingresado en el mercado laboral, los convertía en consumidores modélicos— no tardó en generar nuevos nichos en el mercado (en particular, el mercado cultural), impensables en los años inmediatamente anteriores. Colette Chiland, profesora de psicología clínica y psiquiatra, describía así esta economía adolescente del exceso:

Otros adolescentes se han negado a trabajar. Lejos de contemplarlo como una necesidad vital, ven el trabajo solamente como una restricción social. La vida no

---

<sup>376</sup> En un documentado examen de las relaciones entre la contracultura y la televisión de los años sesenta del pasado siglo, Bindas y Heineman también presentan una visión economicista del fenómeno: “El estilo de programación televisiva presentado a la juventud americana cambió con el fin de satisfacer ciertas demandas del mercado —incorporando en las tramas argumentales jóvenes rebeldes, mujeres liberadas, negros y *gays*—, pero la sustancia permaneció fiel a sus orígenes en el Sistema (*‘Establishment’*)” (Kenneth J. Bindas y Kenneth Heineman, “Image Is Everything? Television and the Counterculture Message in the 1960s”, en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, n° 1 (primavera de 1994), pp. 22-37, p. 23). En las conclusiones de su artículo, escriben: “Se produjo un intercambio entre el Sistema y los jóvenes en el que ambos intentaron utilizar la televisión para presentar una imagen ‘real’ de la contracultura. Para los ejecutivos ya establecidos de las empresas televisivas y discográficas, esto significaba presentar jóvenes de espíritu libre, inofensivos y entregados, en ocasiones con alguna queja justificable. Para los actores, escritores, productores y músicos juveniles, significaba alcanzar más difusión y una aceptación que pensaban que podría cambiar el modo de funcionar de la sociedad. Incluso en los años noventa, muchos de estos personajes contraculturales utilizan el capitalismo para promocionar su causa. En las ‘políticas de punto de venta’ (*‘point-of-purchase politics’*), que representan la última moda en mercadotecnia y publicidad, los anuncios podrían pasar por ‘signos de protesta’”, *ibid.* p. 36.

podía reducirse a ‘hacer la misma cosa cada día’, al ‘metro-trabajo-cama’ (*métro, boulot, dodo*, en francés). Querían viajar y lo hacían, algunos sin avisar a sus padres. Vivían de su ingenio, de regalos o de curiosos trabajos ocasionales, a menudo con una habilidad destacable para comunicarse con los extraños. No les preocupaba que su estilo de vida no pudiese ser generalizable, que no habría nada para comer si todos nosotros tratásemos de vivir como “los pájaros y las azucenas en los campos”. Sólo podían entender el trabajo como una restricción intolerable, ignorando su valor antidepresivo<sup>377</sup>.

Debe insistirse en que no se trata aquí de generalizar, de extender la influencia de la contracultura hasta la totalidad del universo demográfico adolescente<sup>378</sup>. Pero sí de describir y analizar la influencia que una forma de representación mediática de la adolescencia ha ejercido en nuestro presente sociocultural, y de determinar cómo estas condiciones pueden manifestarse en nuestra comprensión actual de las obras aquí examinadas. Y, en cualquier caso, la existencia de una batalla de intereses ideológicos por el monopolio de la representación de la juventud revela muy claramente cómo se ha consumado, en la particular configuración de la sociedad de masas propia de la era de la contracultura, la profecía benjaminiana de una “estetización de la política”. En otras palabras —que anticipan algunos de los términos que se discutirán en la segunda parte de este trabajo—: la traslación de una determinada controversia (como la relativa al pensamiento ideológico de la juventud, contracultural o no) a la esfera de lo representacional implica necesariamente una nueva forma de negociación del significado de “lo verdadero”. Esa negociación, trasladada al dominio de la

---

<sup>377</sup> Colette Chiland, “Adolescents: those we speak of and those we don’t”, en *Journal of Adolescence*, nº 4, 1981, pp. 307-319, p. 308.

<sup>378</sup> También Chiland se pronunciaba sobre este hecho en el artículo citado: “Los profesionales y los medios de comunicación prestan una enorme atención a los adolescentes que fuman, que usan y abusan del alcohol y las drogas, que son sexualmente activos, que no trabajan, y que viajan alrededor del mundo con una guitarra, el pelo largo y unos vaqueros unisex. Ellos son reales. Pero otros adolescentes también son reales. Se parecen a los que nosotros fuimos y forman una masa silenciosa que no atrae la atención”. Más adelante, y refiriéndose a aquellos adolescentes subversivos, Chiland continúa afirmando que “(t)ambién es posible que, bajo su apariencia conspicua e incorrecta, más allá de estas descripciones superficiales, estos adolescentes molestos puedan presentar el mismo tipo de problemas que sus compañeros menos perceptibles” (*ibid.* p. 307).

representación (entendida ésta en un sentido más estético que político —lo que, por otra parte, explica y justifica su tratamiento en sede de este trabajo—) necesariamente conduce a una definición de “lo verdadero” que no puede simplemente equipararse a las expresiones políticas resultantes de una democracia de masas, sino que las transforma, las redefine y, en última instancia, las trasciende. “Lo verdadero” ya no podrá ser el inocente y espontáneo resultado de las votaciones masivas, pues el espacio donde se proyectarán esos resultados electorales habrá sido previamente acotado en una negociación que —en la medida en que pugna por valores genuinamente representacionales— se disputa en un terreno más próximo al de la estética que al de la política clásica.

Es en las coordenadas económicas y culturales de la adolescencia excesiva y contracultural donde debe ubicarse la obra —y la figura— de William S. Burroughs, entendida como nueva propuesta de consumo. Su consideración desde esta perspectiva adolescente, propia de la sociedad de masas, permite identificar nuevos aspectos en su obra literaria y, lo que aquí más interesa, las características de la voz límite que en ella se materializan.

La persona de William S. Burroughs encarna, *avant la lettre*, muchos de los rasgos característicos de ese nuevo grupo social adolescente que, como la fama del propio escritor, se consolidará en la década de los sesenta. Su misma biografía, apuntada en el prólogo de *Junkie*, lo presenta como un joven de la burguesía de San Luis que no sabe qué hacer con su vida (esto es, que dispone de tiempo *en exceso*), hasta que descubre la droga. La fortuna familiar le permitirá emprender y sostener económicamente esa aventura. Irónicamente, el capital de los Burroughs que financiará el itinerario vital de este pionero de la sociedad de consumo procedía, en gran medida, de uno de los inventos del abuelo de William, la máquina de sumar.

El consumo de drogas simbolizará —y en esto Burroughs también es un precursor de las masas de jóvenes contraculturales de años posteriores— una forma de escape frente a lo que se configura como una de las nuevas plagas de nuestro tiempo: el aburrimiento. Este fenómeno, reverso inseparable de otras categorías que no harán sino ganar vigencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como el ocio o el

entretenimiento, se presenta con un carácter radicalmente novedoso en la sociedad de consumo. En cualquier otro momento histórico, un joven ajeno a las clases más elevadas, y por tanto obligado a trabajar desde una edad temprana, jamás habría dispuesto del prolongado tiempo de asueto que permitió que el aburrimiento se convirtiese en uno de los principales problemas de los nuevos adolescentes.

El aburrimiento, una noción compleja —que aún carece de una atención suficiente en el ámbito de los estudios estéticos—, presenta fuertes conexiones con diversos aspectos de la voz límite aquí revisados, hasta el punto de llegar a configurar una nueva modalidad de ésta, que se tratará de examinar en las páginas siguientes.



## **CAPÍTULO 6.- La voz límite como voz aburrida**

### **6.1.- El fracaso imposible: contracultura y vanguardias artísticas**

Como se acaba de exponer, la voz aburrida puede emparentarse directamente con la voz adicta, y así se refleja de manera contundente en la siguiente cita de la novela *Naked Lunch* de Burroughs:

El adicto es inmune al aburrimiento. Puede estar horas mirándose los zapatos o simplemente permanecer en la cama. No necesita desahogo sexual ni contactos sociales ni trabajo ni diversión ni ejercicio, nada excepto morfina. La morfina logra aliviar el dolor gracias a que le imparte al organismo algunos de los atributos de un vegetal<sup>379</sup>.

El cuadro clínico descrito en estas líneas conjuga adicción y aburrimiento en el retrato de una figura asimilable a la de un muerto viviente, un anestesiado no-muerto. En puridad, esta descripción se aplicaría especialmente a un caso particular de adicto: el adicto satisfecho. El estado de abulia propio de esa condición se superpone perfectamente a la sensación de aburrimiento (el uso burroughsiano del término “inmune” es particularmente acertado en este contexto por sus connotaciones médicas; la adicción, como una vacuna, impide el aburrimiento porque lo sustituye, lo eclipsa). Pero también el estado vital del adicto no satisfecho puede compararse con el aburrimiento, pues aunque este estado aparece marcado por el deseo y la urgencia (al menos, mientras el sujeto adicto requiere la próxima dosis), la fuente de su adicción constituye una meta paradójica o, si se quiere, perversa, en tanto que su logro y la satisfacción derivada de él sólo sirven para perpetuar un estado de colapso existencial que, en cualquier caso, sí se asemeja a una forma radical de tedio.

Alan Moore y Eddie Campbell también consiguieron, en *El amnios natal*, evocar esta forma de colapso en una representación tan acertada y terrible como la anterior de Burroughs, asociando de un modo similar el aburrimiento con esa extraña forma de placer que de él puede derivarse. En el pasaje de su obra concerniente al periodo de la adolescencia (en concreto, en las páginas que describen el primer choque entre el joven

---

<sup>379</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, op. cit. p. 245.

individuo y el orden social expresado en las obligaciones laborales), y sobre dos dibujos en los que Campbell retrata, respectivamente, a un chaval que regresa desde su alienante trabajo —en la primera viñeta— y se apoltrona en frente del televisor —en la segunda—, Moore escribe: “Terapia indirecta de aversión para curar nuestra sed de información / y condicionarnos para que a partir de entonces forjemos una asociación entre la indolencia y el placer”<sup>380</sup>.

Tanto el aburrimiento como la adicción pueden representarse como fuerzas centrífugas, vectores que constantemente intentan una huida por definición frustrada, por mucho que ambos estados puedan eventualmente encontrar momentos fugaces de distracción o reposo (que, en ambos casos, no hacen sino subrayar la desesperación que caracteriza al lánguido resto del tiempo). Vuelve a aparecer aquí, en consecuencia, la naturaleza tendencialmente excéntrica de la voz límite, siempre cercana a la noción artaudiana de “impoder”. De un modo bien diferente al presentado por Burroughs, el psicoanalista Haskell E. Bernstein también enlaza los conceptos de juventud, contracultura y adicción mediante el nudo, siempre forzado, de una voluntad escapista que estaría amarrada con los tensos —pero inquebrantables— hilos del aburrimiento:

Hay poco misterio respecto a la verdadera razón de la alta incidencia del abuso de drogas en los jóvenes, si estamos dispuestos a escuchar con atención sus propias explicaciones. De manera uniforme, aseguran que toman drogas porque ello les hace sentir mejor. “Expande” sus mentes, intensifica su conciencia de las sensaciones y los sentimientos. Bajo su influencia, por tanto, se sienten mucho más en contacto consigo mismos, más llenos de vida. Si esto es escapismo, es simplemente un deseo de escapar de la grisácea falta de sensibilidad generada por su constante aburrimiento<sup>381</sup>.

---

<sup>380</sup> Alan Moore y Eddie Campbell, *The Birth Caul*, *op. cit.* p. 23. En esa misma página, y en la viñeta siguiente a las dos descritas, Moore escribe la sentenciosa frase, tantas veces citada, “Confundimos la rebelión con un tipo de peinado”.

<sup>381</sup> Haskell E. Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life”, en *Social Research*, vol. 42, nº 3 (otoño de 1975), pp. 512-537, p. 522.

En la aproximación a la noción de aburrimiento realizada por Bernstein en ese mismo artículo, el analista estadounidense parte de una definición elaborada por su colega Ralph R. Greenson, en la que se acumulan cinco aspectos psicológicos que comparten un tedioso aire de familia:

La singularidad del sentimiento de estar aburrido parece depender de la coexistencia de los siguientes componentes: un estado de insatisfacción y de renuencia hacia la acción; un estado de añoranza y una incapacidad para designar lo que se añora; un sentido de vacío; una actitud pasiva y expectante a la que se une la esperanza de que el mundo exterior provea una satisfacción; un sentido distorsionado del tiempo, conforme al cual éste parece haberse detenido<sup>382</sup>.

Todos estos elementos, siguiendo de nuevo a Bernstein, habrían experimentado un crecimiento indómito desde el final de la Segunda Guerra Mundial, y su expansión habría alcanzado segmentos de la población tradicionalmente indemnes a estos padecimientos: “En las últimas tres décadas ha emergido el nuevo fenómeno: un generalizado aburrimiento crónico en los jóvenes”<sup>383</sup>. Ese aburrimiento, que ya se podía detectar en el joven y privilegiado William Burroughs, se propagó en las generaciones siguientes a la suya como una plaga vírica, en la dirección del nuevo grupo social recién constituido, formado por jóvenes y adolescentes.

Las conexiones entre esta masificación juvenil del aburrimiento y la popularización de los movimientos contraculturales resultan aún más sólidas de lo que, en una primera instancia, pudiera parecer. El ambiente jovial y festivo con el que a menudo se vincula la contracultura halla su paradójica contrapartida (y, según Bernstein, también su causa) en un angustioso sentimiento vital de pesadumbre y hastío. Pero la beatitud alcanzada por el jipi alucinado y el desasosiego del joven estudiante que se percibe empujado hacia los engranajes del sistema son estados vitales gemelos, cuyo parentesco cristaliza en la idea de aburrimiento. Ambos perfiles existenciales se

---

<sup>382</sup> Ralph R. Greenson, “On Boredom”, en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. I (1953), pp. 7-21, citado en Haskell E. Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life”, *op. cit.* p. 516.

<sup>383</sup> Haskell E. Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life”, *op. cit.* p. 531.

retroalimentan, se reenvían el uno al otro constantemente (el desasosiego puede conducir al escapismo alucinado, pero éste —y su incapacidad de cambiar las cosas— también genera desasosiego), y el circuito cerrado resultante se asemeja, más de lo deseado por todos, al sentimiento de estar aburrido.

Las universidades americanas fueron las primeras instituciones que presenciaron (y hubieron de hospedar<sup>384</sup>) estas diferentes caras del hastío. Éste no procedía simplemente del mero reflejo de la mecánica social capitalista sobre las pupilas adolescentes, como tampoco la inserción en un entramado laboral alienante era la única expectativa vital que generaba asqueo y disconformidad; no sólo la realidad económica del creciente estado del bienestar producía esa suerte de abulia, sino que también la realidad cultural en la que los jóvenes —especialmente los universitarios— se veían involuntariamente zambullidos constituía una fuente del descontento característico de la época. Como también relata Bernstein en su texto,

[a] principios y mediados de los años sesenta la creciente frecuencia en el abandono de los estudios por parte de los universitarios se convirtió en un fenómeno social, que condujo a la adopción, por parte de numerosas universidades, de medidas que consistían en la concesión de permisos de ausencia para los estudiantes que sintiesen cierta necesidad de “encontrarse a sí mismos”. Estos casos eran distintos de los ocasionales abandonos de la universidad que siempre habían existido, pues su motivación no procedía de dificultades económicas, exigencias familiares, o la simple incapacidad de realizar los estudios académicos. En la mayor parte de los casos los estudiantes procedían de entornos socioeconómicos de clase media-alta, y habían demostrado su competencia académica mediante notables expedientes en las

---

<sup>384</sup> “[L]a famosa *G. I. Bill of Rights* de 1944 (que asegura a los héroes de la victoria aliada protección social, ventajas fiscales y gratuidad de los estudios), subvenciona ya entonces su reintegración al sistema universitario. La cohorte de militares desmovilizados coincide así con el *baby-boom* y la prolongación de la duración de los estudios para provocar, después de 1945, una oleada demográfica en los campus: de 1950 a 1970, la población estudiantil se duplica ampliamente, y su proporción con respecto a la población total pasa del 15,1% al 32,5% (en el mismo lapso, en Francia pasa de un 4% a un 10%)” (François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos* —traducción de Mónica Silvia Nasi—, Barcelona, Melusina, 2005, p. 53).

escuelas primarias y secundarias. Estos abandonos no alegaban que el trabajo resultase demasiado duro, sino que las universidades no ofrecían nada que ellos encontrasen interesante<sup>385</sup>.

Una vez más, podríamos encontrar en estas palabras la certificación de un paradójico éxito del profético ideólogo Marinetti. La apatía respecto a la cultura ofrecida por las universidades resuena perfectamente acorde con una cita del futurista que pudo leerse unas páginas más atrás: “El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés”. La universidad, que en nuestros días ha engullido (a menudo literalmente) a la biblioteca y al museo como sede y epicentro de esa forma de cultura que Marinetti ya entendía como periclitada, tampoco ofrece ya ningún interés para los aburridos estudiantes retratados en la cita de Bernstein.

El “encontrarse a sí mismos” al que también se refiere Bernstein engloba algunos de los rasgos más típicos y definitorios de la voz límite: implica una necesidad de salir, de desembarazarse de las ataduras propias de una determinada condición actual, de rechazar lo dado, lo vigente, lo que hay; de transformar y transformarse, de renacer; Pero la fórmula “encontrarse a sí mismos”, tomada en su más simple literalidad, al mismo tiempo encarna la más cruda de las paradojas, la imposibilidad (el “imponder”, de nuevo), la desesperación de un deseo por principio inalcanzable. Todos estos aspectos reverberan junto con la voz límite, y su correlación con el contexto sociocultural de la voz aburrída, tal y como se viene analizando, servirá para extender nuevos lazos entre ese marco histórico (que prefigura el de nuestros días con bastante detalle) y las realizaciones estéticas aquí estudiadas.

La cita anterior ofrece otro elemento muy sustancioso y aprovechable, precisamente, en la dirección de esa perspectiva estética. En ese texto, lo interesante se configura como el antónimo ejemplar de lo aburrído, y esa contraposición también se puede trasladar, como veremos más adelante, al dominio artístico. Pero, precisamente antes de abordar la cuestión de cómo puede manifestarse estéticamente lo aburrído —en tanto que atributo de la voz límite—, debe insistirse en la paradójica hermandad, antes

---

<sup>385</sup> Haskell E. Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life”, *op. cit.* p. 522.

aludida, entre fenómenos tan aparentemente opuestos como los que puede englobar la contracultura. Estas manifestaciones externas, que como veíamos pueden fluctuar entre lo festivo y lo irascible, lo incendiario y lo pacifista, son en realidad diferentes aristas de un mismo poliedro, pues, retornando al propio Bernstein y su análisis del aburrimiento,

[l]o que nosotros, como observadores, percibimos a menudo, entonces, no es la expresión directa del aburrimiento en sí, sino manifestaciones secundarias de los esfuerzos frenéticos y desesperados realizados por el aburrido crónico para encontrar alivio para su aflicción<sup>386</sup>.

Por ello no sería correcto identificar unívocamente el aburrimiento con imágenes de estatismo apesadumbrado, de apagamiento taciturno o de apocada quietud. También el tedio, entendido como esa línea de fuga que —al igual que la voz límite— se proyecta enérgica y constantemente más allá de sí, puede exteriorizarse de una manera radicalmente contraria (por ejemplo, en forma de “esfuerzos frenéticos y desesperados”). Bernstein concreta su percepción de este tipo de gestos en los jóvenes contraculturales mediante unas palabras a las que el psicoanalista no consigue desprover de una cierta carga moralizante:

Aquel fue un periodo ruidoso y activo, cargado de peligro y salpicado de tragedia, en el que muchos estudiantes se unieron a los activistas en la errada convicción de que su problema interno de aburrimiento podría resolverse mediante la lucha por el cambio externo. Ambicionaban cambiar las universidades, las políticas gubernamentales, e incluso las tradiciones de nuestra sociedad. Y se realizaron muchos cambios, pero aquellos crónicamente aburridos pronto descubrieron que esos eran cambios que, para ellos, no suponían diferencia alguna. El cambio que sí habría transformado las cosas era, todo el tiempo, algo interno. Se trata de un error que el hombre comete fácilmente. A menudo culpa al mundo por cosas que, en gran medida, e inconscientemente, se ha hecho a sí mismo.<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> *Ibid.* p. 515.

<sup>387</sup> *Ibid.* p. 524.

El tono paternalista de reproche que resuena con estas palabras de Bernstein tiene una altura similar al de aquellas severas palabras del crítico de cómics Marc Singer cuando amonestaba a Alan Moore porque éste, en *El amnios natal*, había “fracasado” por “ha[ber] sostenido durante tanto tiempo una narración cuya meta es deshacerse de todo lenguaje”. Aquellos cambios en el mundo externo a la obra que Moore describía debían, según Singer, haber afectado en primer término, y sin retrasos, a la propia obra. La desintegración de la voz y el lenguaje preconizada por Moore tendría que aplicarse principalmente, conforme al crítico, en el interior de la obra analizada. Esta invectiva contra el trabajo de Alan Moore encuentra su eco, como decíamos, en la última cita de Bernstein. Los cambios externos reclamados por los jóvenes contraculturales, a tenor de los comentarios con los que el psicoanalista corona su examen del aburrimiento, no eran sino malas soluciones —parches sólo temporalmente efectivos— que en realidad intentaban paliar o sustituir un problema interno más profundo y radical. La implacable sentencia de este juicio crítico es muy severa, y parece inapelable: aquellos cambios externos, en realidad, “no suponían diferencia alguna”<sup>388</sup>.

¿Podría pronunciarse el mismo veredicto respecto a todos los esfuerzos estéticos transformadores revisados a lo largo de esta primera sección de este estudio? Los intentos de subversión del lenguaje, de su normatividad sintáctica, morfológica, fonética, del propio concepto de narración, de la discursividad (textual y sonora)... la reducción de la voz a sus límites, en fin, ¿ha servido para cambiar, tras todos los

---

<sup>388</sup> Antonin Artaud expresó, en su texto “En Plena Noche o el bluff surrealista”, una postura ideológica respecto a la posibilidad de un cambio social (externo) revolucionario sorprendentemente similar a la que se acaba de describir. Como explica la experta en la obra artaudiana Naomi Greene en un artículo muy próximo, en general, a la visión de Artaud ofrecida en este trabajo, “[a]unque sus propias ideas acerca de la forma que debería adoptar una revolución espiritual o metafísica aún no habían sido formuladas, [Artaud] rechazaba completamente la posibilidad de que una agitación meramente política pudiese servir para algo. Por esta razón, su desdén por los surrealistas que se orientaron hacia el marxismo fue absoluto” (Naomi Greene, “Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary”, *op. cit.* p. 188). A continuación, Greene cita el siguiente pasaje del texto de Artaud: “Creen poder permitirse echarme cuando hablo de una metamorfosis de las condiciones interiores del alma, como si yo entendiera el alma en el sentido infecto en que ellos mismos la entienden y como si desde el punto de vista de lo absoluto pudiera tener el menor interés ver cambiar la estructura social del mundo o ver pasar el poder de manos de la burguesía a las del proletariado” (Antonin Artaud, “A la Grande Nuit ou le Bluff Surréaliste”, en *Oeuvres complètes*, vol. I, París, Gallimard, 1974, pp. 284-285).

ejemplos estudiados y los muchos otros que también podrían haberse contemplado aquí, algo que trascienda a esas propias obras? La contradicción interna, esencial, que caracteriza a la voz límite en todas sus posibles apariencias, se manifiesta aquí de un modo especialmente problemático, y hasta desgarrador. No ha dejado de insistirse en que, por definición, voz límite es aquella que no puede salir de sí, que parece condenada a chocar contra su propia naturaleza limítrofe una y otra vez, que no deja de aspirar a una trascendencia imposible.

Esa condición paradójica tan genuina de la Modernidad, en la que el sujeto se sabe abocado a una lucha eterna consigo mismo (pues sabe que su propio núcleo está reinado por sus pasiones animales y sus delirios divinos), se manifiesta claramente en todas las obras aquí tratadas, que se niegan a sí mismas perpetuamente. La toma de conciencia de este hecho, de la futilidad de la lucha, de la naturaleza quimérica del avance, de la insignificancia de cualquier esfuerzo en este sentido imposible... conduce irremediabilmente al aburrimiento.

La relación entre creación estética y aburrimiento no es, como puede apreciarse, fácil de analizar, al estar repleta de paradojas y contradicciones similares a las que ya se han escrutado. Resultaría erróneo —y no sólo excesivamente simplista— afirmar que la experimentación lingüística propia de una etapa inicial del modernismo podría haber conducido a la saturación y a la fatiga de los receptores de las obras generadas en etapas posteriores, y que en ese cansancio yacería la causa de eso que identificamos como una forma de voz límite. No obstante, la historiadora del arte Frances Colpitt sí parece inclinarse hacia una postura de ese tipo, si bien conforme a esta perspectiva, como demuestra la siguiente cita, la acumulación de contradicciones aboca al lector a la más innavegable confusión:

Los episodios anteriores del modernismo eran, en general, más interesantes que aburridos, debido a la originalidad de la innovación formal y al carácter único de la expresión personal. Es razonable, por tanto, imaginar que las obras recientes calificadas como aburridas o bien no resultan originales, o bien presentan un estilo que los críticos y los historiadores ya “han visto antes”. Los artistas de segunda generación y los practicantes de cualquier “neo-ismo” reciben con

regularidad críticas adversas. Sin embargo, como tantas veces se ha señalado, el arte de los años sesenta parecía algo nuevo, algo fresco. Para añadir aun más confusión, incluso hay quien ha sugerido que el aburrimiento, una experiencia novedosa en el mundo del arte, podría haber sido responsable del éxito estético y crítico de este arte<sup>389</sup>.

Este criterio cronológico no parece, por tanto, el más clarificador en un análisis del aburrimiento estético. Tampoco se trata aquí, por otro lado, de determinar si son más “interesantes” (o, por el contrario, más “aburridas”) las propuestas estéticas de Marinetti que la prosa de Burroughs, o que la música de Stockhausen, o que la obra de Alan Moore. Todo ello supondría un esfuerzo del todo fútil para los propósitos de esta investigación.

Lo que aquí se pretende es, más bien, desentrañar cómo una cierta actitud estética presente en todos esos trabajos, algo que podría describirse como un hartazgo del lenguaje (más o menos traducible en los excesos propios de la voz límite), podría conceptuarse a través de la noción de voz aburrida. Mediante esta idea se intentaría atrapar, por tanto, esa consciencia —tan conectada con lo adolescente— de que la obra, o uno mismo (sea éste el autor o el receptor de aquella), está dolorosamente atrapado dentro de sus propios límites, que no puede salir de sí, y que en consecuencia sólo le queda permutar obsesivamente los elementos de que dispone a su alrededor, o incluso someterlos a torsión, desfigurándolos, como un último intento de dar cuenta de su aburrida condición existencial.

En concordancia con el carácter siempre paradójico de la voz límite, y de una manera tan imprevisible como lo es el comportamiento adolescente, esta actitud surgida (y también generadora) del tedio bien podría manifestarse a través de una expresión estética enérgica, virulenta y contestataria (y así cabría identificar, por ejemplo, las palabras en libertad de Marinetti), o bien podría encontrar su expresión en una estética cansina, rutinaria, pesada. Los plúmbeos e infinitos *cut-ups* de Burroughs parecen ser

---

<sup>389</sup> Frances Colpitt, “The Issue of Boredom: Is It Interesting?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n° 4. (verano de 1985), pp. 359-365, p. 359.

una muestra ejemplar de esto último, pero también podemos encontrar una aproximación acústica a la voz aburrada en la obra del compositor Alvin Lucier.

## 6.2.- Lucier: *I Am Sitting in a Room*

Lucier, nacido en Nashua (New Hampshire, Estados Unidos) en 1931, es un compositor vinculado a la corriente de la música experimental norteamericana, autor de numerosas obras —acústicas y electroacústicas— concebidas bien para situaciones concertísticas, bien como obras en soporte, o también en forma de instalaciones sonoras. A medio camino entre todas estas categorías, *I Am Sitting in a Room*, de 1970, quizá su trabajo más conocido, presenta la grabación de una voz (en las grabaciones de referencia se trata de la del propio Lucier) que recita el siguiente texto:

*I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have*<sup>390</sup>.

Estas palabras, que describen el propio proceso en que la obra consiste, una vez registradas —originalmente en soporte magnético; más recientemente también se han realizado versiones que utilizan tecnologías digitales— son reproducidas de nuevo en la

---

<sup>390</sup> Como traducción, se propone la siguiente: “Estoy sentado en una habitación, diferente de aquella en la que estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy reproducir de nuevo en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruido. Lo que escucharás entonces serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación, articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto la demostración de un hecho físico sino, más bien, como un modo de eliminar cualquier irregularidad que mi habla pueda poseer”. Estos textos, junto con algunos intentos hermenéuticos, así como la posibilidad de escuchar una grabación de la obra, están disponibles en <http://elaguilaediciones.wordpress.com/category/alvin-lucier/>.

misma sala, por el mismo magnetófono, mientras otro aparato graba esta segunda versión. A su vez, este segundo dispositivo reproduce después su grabación, mientras el primero registra el resultado, y así sucesivamente. En tanto que toda habitación presenta unas condiciones acústicas particulares (derivadas de su arquitectura, aunque también de otros elementos como los muebles, o incluso las personas presentes en la sala, cada uno de cuyos cuerpos absorbe y refleja el sonido de modo diferente), ciertas frecuencias acústicas producidas en su interior resultan intensificadas, mientras que otras tienden a perderse. El proceso descrito por Lucier, al registrar acumulativamente esas resonancias propias de la habitación donde se presenta la pieza, conduce progresivamente hacia un resultado sonoro que, como si se tratara de un sello acústico de la habitación, evidencia en cada repetición qué frecuencias privilegia la sala, y qué otros sonidos tienden a desaparecer debido a sus propiedades. De este modo, toda la pieza puede entenderse como un paulatino proceso de filtrado acústico, en el cual la señal de entrada inicial —la grabación de las palabras antes citadas— va siendo esculpida (o, si se prefiere, ecualizada), una y otra vez, por la sala donde se realiza la pieza. Como resultado de ello, y según se indica en el propio texto, el habla deviene cada vez menos inteligible, conforme se producen más y más iteraciones de las instrucciones propuestas por Lucier.

La materialidad acústica de los sonidos del habla, por tanto, va cediendo su lugar, en cada paso de este procedimiento recurrente, a unos sonidos generados, más bien, por el espacio (pero que, sin embargo, nunca hubiesen devenido audibles sin el mecanismo verbal activado por la pieza). El oyente asiste, tanto en la presentación en directo de *I Am Sitting in a Room* como al escuchar una grabación de la composición, a una inapelable y continua erosión del lenguaje, que transforma el registro de éste, paso a paso, en un sonido acústicamente más simple (depurado, como indica Lucier, de las irregularidades propias del habla<sup>391</sup>). Los sonidos que surgen conforme la pieza avanza

---

<sup>391</sup> Lucier incorpora en las versiones de la obra grabadas por él mismo, una lectura adicional de este hecho: al ser él tartamudo, esas imperfecciones fonéticas se hacen aún más evidentes, por lo que su “borrado” acústico se hace más dificultoso. Una manifestación de este fenómeno consiste en que esos tartamudeos tienden a persistir en las etapas ulteriores del proceso acústico activado por la pieza, y por ello se convierten para el oyente en índices del texto original hasta que, finalmente, y como todos los demás rasgos del habla, desaparecen transformados en meras frecuencias de perfiles casi sinusoidales. La evasión de los dominios del habla protagonizada por Lucier en *I Am Sitting in a Room* a partir de la tartamudez de su autor podría asimilarse a los procesos que anteriormente se analizaron en la obra de

en el tiempo —armonías formadas por tonos puros que revelan la impronta del verbo en la sala, y viceversa— engullen las palabras pronunciadas al inicio, trasladando al oyente desde el campo referencial del lenguaje hacia uno más cercano a nuestra comprensión habitual de la música.

La voz, en definitiva, desaparece. No resulta posible determinar en qué momento de la composición esto sucede, no existe un salto aparente en el que se pueda detectar cuándo hemos abandonado lo lingüístico para penetrar en lo musical, o cuándo ha desaparecido, de una vez por todas, la voz. En este trayecto de aspiraciones infinitesimales, la imparable reducción de la voz hacia sus afueras merece la denominación de voz límite, y desde esta óptica emergen nuevos sentidos de la obra de Lucier.

Aunque las ondas de tipo sinusoidal hacia las cuales se aproxima el impulso lingüístico inicial de la pieza —ondas similares a aquellas que utilizara Karlheinz Stockhausen en el extremo opuesto a los sonidos vocales en *Gesang der Jünglinge*— a menudo se denominen como “sonidos puros” en la jerga acústica, lo que presenciamos como oyentes de *I Am Sitting in a Room* también puede ser definido en términos de una progresiva corrupción del lenguaje; éste desaparece, se deshace, se desarticula para dejar lugar a otras señales acústicas en las que las trazas de la presencia humana parecen cada vez más lejanas. La metáfora vírica, que aquí puede aplicarse al proceso de descomposición progresiva de la voz, nos conduce —desde este punto de vista— a un estado acústico en el que, casi del todo aniquilada la huella humana inicial, ésta se manifiesta como una voz no-muerta. La voz límite, en la obra de Lucier, es una voz perpetuamente en cambio, que trata de (o se ve forzada a) escapar de su propia condición vocal, para convertirse en otra cosa que, por su parte, tampoco puede dejar de ser voz (pues sin voz nunca hubiesen llegado a existir las frecuencias que ululan en las etapas postreras de la composición).

La voz límite en *I Am Sitting in a Room* es también una voz excremental, pues, como se indica en el texto de partida —la escueta partitura— en que se basa la obra, la

---

Antonin Artaud, quien también padecía este problema desde que, siendo un niño, estuvo afectado de meningitis (cf. Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit. pp. 357 y 358).

propia pieza puede describirse como un continuo despojamiento de las imperfecciones de la voz. La transmutación de los sonidos fonéticos en las frecuencias de resonancia de la sala es, también, una depuración, una eliminación de elementos vocales que, en el camino descrito por la pieza, se convierten en suplementarios, no esenciales, y merecen ser eliminados, purgados. Esta labor, como la propia obra, es infinita (la pieza tampoco tiene un final definido; el proceso puede repetirse una y otra vez mientras el ejecutante o su audiencia lo deseen) y, como cualquier operación excremental, nunca puede alcanzar su límite.

La duración virtualmente interminable de esta pieza de Lucier también la convierte en una manifestación evidente de esa condición estética a la que nos referimos como voz aburrida. La propuesta en que consiste *I Am Sitting in a Room* es inagotable; la obra se define, en parte, porque está inhabilitada para encontrar su final y, como acabamos de indicar, sólo la paciencia de los oyentes puede dar término a su infinita espiral sonora. Pero esta conclusión será, siempre y necesariamente, tan caprichosa como ficticia, pues el engranaje acústico que la voz inicial invitaba a poner en marcha exige —como si también estuviésemos ante una encarnación de la voz adicta— seguir y seguir, grabando y reproduciendo, una y otra vez, hasta la náusea. Siempre quedarán los restos de una voz inextinguible.

Como ya se explicó anteriormente, el asunto que aquí importa no consiste en determinar si esta obra de Alvin Lucier es aburrida o si, por el contrario, es interesante, o incluso divertida. Pero sí en analizar qué papel podría desempeñar en ella la categoría de la voz aburrida, entendida como un baluarte desde el cual divisar nuevas implicaciones estéticas en la pieza que, de otro modo, podrían pasar desapercibidas. Y la contraposición, en este sentido, de lo interesante y lo aburrido puede arrojar fructíferas consecuencias. Como señalaba Frances Colpitt en un artículo anteriormente citado,

[e]l arte moderno reciente y sus críticas nos han dejado numerosos enigmas fascinantes. Uno de los más extraños es la frecuencia con la que ciertas obras de arte han sido descritas por críticos profesionales como “aburridas”, al mismo tiempo que otros las elogiaban por ser “interesantes”. [...] Ambos términos

aparecieron con una regularidad alarmante durante la proliferación de la crítica artística en los años sesenta. Pocos artistas escaparon de ser calificados como aburridos por lo menos una o dos veces<sup>392</sup>.

Colpitt complementa esas palabras con una nota al pie: “La lista de acusados incluye a John Cage, William Burroughs, Alain Robbe-Grillet, Jean Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Andy Warhol, Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Robert Mangold, y Sol LeWitt”<sup>393</sup>. Resulta reseñable, desde el punto de vista propuesto en este trabajo, que William Burroughs se sitúe en los puestos de cabeza de este listado, pero también que la primera posición de esta retahíla de autores presuntamente plúmbeos esté ocupada por John Cage.

John Cage, cuyo pensamiento musical ya fue objeto de un breve análisis en páginas anteriores, desempeñó un papel muy destacado en la génesis compositiva de *I Am Sitting in a Room*. No sólo es Cage el patriarca de la corriente experimentalista que se estaba desarrollando en los Estados Unidos durante los años que rodean la composición de Lucier, sino que la relación personal entre John Cage y Alvin Lucier puede describirse en términos de una amistad que terminaría definiendo la vocación artística de este último. La afinidad entre ambos artistas es, por tanto, muy intensa, y los vestigios de la sintonía estética que comparten pueden rastrearse hasta capas muy profundas de sus respectivas creaciones musicales.

Retornando al artículo de Frances Colpitt, en su revisión estética del arte minimalista como una propuesta que trata de eliminar de la composición todos los elementos que —desde una perspectiva tradicional— podrían ser considerados “interesantes”, la historiadora se refiere particularmente al trabajo de John Cage:

En un lugar análogo a la pintura y la escultura, en lo que respecta a su economía de diferenciaciones formales, encontramos las actuaciones musicales de John

---

<sup>392</sup> Frances Colpitt, “The Issue of Boredom: Is It Interesting?”, *op. cit.* p. 359.

<sup>393</sup> *Ibid.* p. 364.

Cage, que resultarán aburridas, según algún autor, para “aquellos que acudieron esperando escuchar música”<sup>394</sup>.

Efectivamente, la obra de Cage puede ser contemplada, desde el prisma propio de la voz aburrida, como un ejemplo modélico que resumiría tan claramente como la pieza de Lucier *I Am Sitting in a Room*, o incluso de manera más patente aún, los rasgos principales de esta categoría estética. Quizá la obra de Cage más paradigmática en este sentido sería la archiconocida *4'33''*, la “pieza silenciosa”, como es denominada a menudo, pues en ella Cage propone al intérprete —y, con él, a toda la audiencia que comparte la pieza en una situación de concierto— experimentar un silencio (o la búsqueda de éste) durante un periodo de tiempo de la duración indicada en el título de la obra, cuatro minutos y treinta y tres segundos. Con objeto de evidenciar la íntima relación entre esta propuesta compositiva y la noción de aburrimiento, resulta pertinente citar aquí un comentario extraído de un brillante estudio realizado por el psicoanalista Martin Wanhg:

Si examinamos la traducción alemana de aburrimiento, *Langeweile*, percibimos otro elemento en la experiencia del aburrimiento, que ha sido pasado por alto en las raíces griegas y latinas, el elemento temporal. En un “largo rato” (“*a long while*”), el tiempo pierde su medida. El antónimo alemán, *Kurzweil*, un “rato corto”, básicamente quiere decir “divertido”<sup>395</sup>.

La mencionada obra de John Cage es, desde su propio título, ese “largo rato” al que parece referirse la expresión alemana del aburrimiento. Efectivamente, la invitación de Cage (al igual que la de Alvin Lucier) consiste en una nueva experiencia del tiempo —a través de la escucha—, que debe provocar una transformación análoga en el sujeto oyente. Al ser confrontada con la obra, la consciencia de éste experimenta cambios, que pueden ser descritos a través de la tendencia centrífuga de la voz límite.

---

<sup>394</sup> *Ibid.* p. 360. La cita final procede, según Colpitt, de C. Blok, “Minimal Art at The Hague”, en *Art International*, 12, nº 5 (mayo de 1968), p. 22.

<sup>395</sup> Martin Wanhg, “Boredom in Psychoanalytic Perspective”, en *Social Research*, vol. 42, nº 3 (otoño de 1975), pp. 538-550, p. 540.

Una vez el oyente asume el hecho de que, en la línea de lo que se apuntaba en la cita anterior de Colpitt, mientras dure la obra no escuchará “música” (lo que es indiscutiblemente cierto si entendemos esta última palabra en un sentido reducido y convencional), las posibilidades de ese sujeto se limitan, básicamente, a diferentes formas de huida: desde las físicas, con el abandono más o menos discreto de la sala, hasta las que transcurrirán solamente dentro de la cabeza de ese miembro de la audiencia. Estas últimas vías de escape pueden, a su vez, ir en la dirección de una ampliación del propio concepto de “música” —y de la noción de “escucha”; éste podría ser un objetivo próximo a las intenciones compositivas de John Cage—, que se volcase hacia la posibilidad de reconocer como musicales aquellos sonidos a los que ese oyente está expuesto, o también podría articularse esa fuga mental en la dirección de una desconexión con la obra, bajo la forma de un escape psicológico hacia temas cualesquiera, recuerdos o deseos que, aunque estén muy poco relacionados con la situación fáctica del oyente (o precisamente por estarlo), esa precisa situación convierte en un destino deseable para evitar el tedio auditivo.

En cualquiera de estos dos últimos casos, tanto el descubrimiento de nuevas posibilidades de escucha como el abandono de toda pretensión intelectual de la obra conforman sendos caminos por los que el sujeto, en la línea característica de la voz límite, intenta evadirse de sí mismo y de su tediosa situación. Bien mediante el rechazo de su propio escuchar (esto es, a través del esfuerzo por redefinir radicalmente ese verbo, en la línea sugerida por Cage), o bien mediante el viaje hacia fantasías mentales que hagan pasar el rato de manera menos aburrida, la atención del sujeto que se enfrenta a la obra de Cage o a la de Lucier protagoniza esa tendencia centrífuga y expansiva, al desplazarse en su huida a regiones no habituales para la consciencia.

La escucha de obras como *4' 33''* o *I Am Sitting in a Room* puede producir unos efectos del todo análogos a los que, según afirma Martin Wanhg, produce la confrontación con el aburrimiento:

Otra faceta del aburrimiento consiste en que cuando estamos aburridos nuestra actitud hacia el tiempo se altera, como sucede en algunos estados de ensoñación.

El tiempo parece infinito, no hay distinción entre pasado, presente y futuro. Solamente parece haber un presente inacabable<sup>396</sup>.

Si regresamos al análisis de *I Am Sitting in a Room*, no con objeto de poner fin a sus potenciales interpretaciones —pues ello resultaría imposible tratándose de una obra, en sí misma, infinita—, pero sí de colocarle un punto y seguido (que servirá también para terminar, también, la presente sección de este trabajo), estamos obligados a impugnar parte de la última frase citada. En la obra de Lucier sí existe una “distinción entre pasado, presente y futuro”, y esta distinción constituye, por así decir, la esencia de la pieza. No nos referimos ahora al hecho evidente de que la obra cambia a través del tiempo, sustituyendo progresivamente la voz grabada por las frecuencias resonantes de la habitación (pues podría argumentarse que, con ese proceso, lo que la pieza recorre son estados acústicos que, de alguna manera, ya estaban presentes, sincrónicamente, desde el inicio de la obra, y ésta no haría sino desplegarlos en un plano diacrónico, susceptible de ser experimentado por los oyentes de la composición). Aún existe otro aspecto en la obra respecto del cual tampoco puede afirmarse que, en ella, pasado, presente y futuro sean la misma cosa.

La tecnología analógica utilizada por Lucier cuando concibió y realizó *I Am Sitting in a Room*, la única disponible en aquel tiempo, impone una degradación sucesiva de la fidelidad del sonido registrado que se traduce, en la realización práctica de la obra, en un aumento paulatino del ruido de fondo que se acumula con cada grabación sucesiva de los materiales acústicos. Cada registro de la voz y de la sala contiene también el registro del desgaste de la cinta magnetofónica, y el siseo que produce este roce se suma, generación tras generación, al ya acumulado por las grabaciones anteriores. En consecuencia, la tecnología pone un límite —no previsto, en principio— en el discurso de la obra: sin perjuicio de la mayor o menor calidad de los equipos electroacústicos que se utilicen en su interpretación, siempre habrá un momento en el que el ruido acumulado enmascarará cualquier otro sonido grabado en la cinta.

---

<sup>396</sup> *Ibid.* p. 541. Recordemos también que el psicoanalista Ralph R. Greenson señalaba, dentro de su definición del aburrimiento, y como quinto rasgo de ese estado, “un sentido distorsionado del tiempo, conforme al cual éste parece haberse detenido” (Ralph R. Greenson, citado en Haskell E. Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life”, *op. cit.*, p. 516).

El uso de la tecnología —en un caso como el de *I Am Sitting in a Room*, pero también en todos los demás examinados en estas páginas (recordemos aquellas palabras de Alan Moore con las que nos animaba a considerar el lenguaje como “una tecnología que no hemos empezado a explotar en todo su potencial [...] [y] sobre la que se sustentan las demás”)— nos ha servido aquí, y lo continuará haciendo, como una metáfora del juego o negociación entre las categorías a través de las cuales percibimos el mundo, y a nosotros mismos.

Así, y como se detallará hacia el final de la segunda sección de esta investigación, es posible analizar un proceso compositivo como el activado por Lucier en *I Am Sitting in a Room* en términos de una exploración del eco. Como fenómeno acústico, el eco nos confronta con una erosión paulatina del sonido a través de la repetición, una pérdida progresiva de energía perfectamente comparable con el desgaste de la cinta magnetofónica al que antes nos referíamos. Es también, el eco, una forma de reflexión (comparable a la que nos ofrece cualquier espejo, pero en el dominio sonoro). Pero, más allá de estas descripciones físicas, el eco puede concebirse como una adecuada metáfora de ciertos procesos aquí analizados: nos preguntaremos acerca de las diferencias —no acústicas, sino psicológicas, o hasta epistemológicas— entre el sonido (o la voz) que un sujeto escucha en el momento de su emisión y el que recibe a través del eco —o, en su caso, la reproducción fonográfica—. Esa diferencia entre los dos sonidos puede resultar muy notoria —y hasta evidente— en ciertos casos... pero también puede reducirse hasta un cierto *límite*, que nos hace pensar en una nueva manifestación del tipo de voz que se acompaña de ese preciso adjetivo.

Al experimentar esa condición limítrofe propia del eco —en el sentido metafórico que se acaba de apuntar—, cabe preguntarse si el sujeto inmerso en la disyuntiva (psicológica o epistemológica) de reconocerse —o no— en su propio eco puede ser considerado, en tanto que titular de una voz límite, como un sujeto límite. Un sujeto que trata frustradamente de salir de sí mismo a través del reflejo de una imagen acústica en la que ya no está claro si lo que (re)presenta es a él mismo.

La voz límite ha quedado definida como una entidad en constante pugna por su propia emancipación, como una aspiración perpetua a salir de sí, a superarse, a

trascenderse, a desbordarse. Pero, en tanto que la voz límite no es solamente una voz limítrofe, sino que también es una voz *en su* límite (esto es, se trata de una voz limitadora y de una voz que *se* limita), tales deseos de trascendencia resultan, por principio, y mientras no salgamos de los propios márgenes de la voz límite, indefectiblemente descartados, abortados, impedidos.

La exterioridad se configura, conforme a este paradigma, como un destino final inalcanzable, como una ilusión magnética que frustra todo intento de acceso. No por ello esta exterioridad debe pensarse como algo irreal; al contrario, goza de todo el realismo propio de una ilusión. Rafael Sánchez Ferlosio, en un texto anteriormente citado, había afirmado que el lenguaje simplemente refractaría “el propio acontecer” y el resultado de ese reflejo lingüístico de la realidad sería ese espejismo al que solemos dar el nombre de “sentido”. Un medio particularmente adecuado para provocar esta “hipóstasis semántica del propio acontecer” sería la narración, y puede admitirse sin demasiada resistencia que lo que ha nutrido las páginas anteriores —nuestra exploración del concepto de voz límite— no ha sido sino, precisamente, un relato.

O, si se prefiere, una colección de relatos, algunos en forma de obras, otros en forma de biografías, y todos ellos envueltos en un relato mayor, el de la propia voz límite, que describe a las obras y personajes anteriores como moscas empeñadas en chocarse, una y otra vez, con el cristal —sólo aparentemente transparente— de la ventana, en su afán de salir al exterior, ensuciando en el proceso, si hace falta, ese vidrio, incluso con los restos del propio cadáver. Es una forma, en fin, de contar la historia, que en algún sentido intenta emular las mismas formas ensayadas por los autores estudiados.

Las biografías de estos autores pueden, en algunos casos, resultar más interesantes que sus obras —en ocasiones, verdaderamente aburridas—, y en cierto sentido todos esos relatos biográficos no nos son ajenos como lectores —más bien al contrario, generan fuertes resonancias en nuestro interior—. Quizá ello pueda deberse a que, en el fondo, autores y lectores compartamos los mismos límites, e incluso cierto tono de voz. Así parecía indicarlo esa trama paralela que ha venido desarrollándose a lo largo de todo esta primera sección, teniendo como protagonista al niño, y como núcleo

de su desarrollo argumental el enfrentamiento de éste con la exterioridad, es decir, con sus otros, con la realidad, con la norma, con el lenguaje.

Todos, en virtud de la tesis planteada en estas páginas —y sostenida no sólo en la obra de Moore y Campbell, sino también, de manera indirecta, en los otros trabajos aquí examinados— habríamos compartido, en nuestros respectivos procesos de socialización, episodios similares a los que las obras aquí estudiadas recrean y, por así decir, expresan en voz alta. Todos, en este sentido, podríamos considerarnos excéntricos, pues la fuerza centrífuga que hemos descrito como voz límite es la que, paradójicamente, nos sigue manteniendo en pie. A nosotros y a nuestro entorno cultural, al menos desde la Modernidad. Pues, como señalaba William Burroughs al final de otro pasaje que también se citó, “[...] el verdadero final de una civilización es cuando muere el último excéntrico”.

Si admitimos que han sido estas fuerzas excéntricas —estas voces limítrofes— las que han sostenido el discurso de la Modernidad, y si asumimos con la misma seriedad esta última afirmación burroughsiana, habrá llegado el momento de preguntarse si, verdaderamente, esas fuerzas y esas voces aún tienen aliento suficiente como para soportar la civilización edificada después del giro kantiano relatado por Žižek y examinado en las páginas anteriores.





**SECCIÓN SEGUNDA:**  
**Dimensión “subjetiva” de la voz límite**



## Introducción

Mientras que las páginas anteriores han intentado perfilar el concepto tendencialmente inaccesible de voz límite, las próximas tienen como objetivo identificar los rasgos más genuinos de la sede subjetiva propia de ese concepto; esto es, localizar dónde —o, más bien, desde dónde— se produce esa voz límite. Aunque tal vez el interrogativo “quién” pudiera sustituir, con bastante propiedad, al “dónde” que se ha utilizado en la frase anterior, en el inicio de esta investigación nos parece preferible tomar ciertas cautelas respecto a las implicaciones —potencialmente limitadoras— de ese hipotético “quién”, a la espera de determinar con más precisión la esencia de aquello que aquí se pretende rastrear.

Este cuestionamiento por la procedencia de la voz límite no debe interpretarse en un sentido geográfico, ni tampoco histórico (al menos, no exclusiva ni estrictamente, si bien es cierto que la reflexión genealógica no podrá abandonar del todo este estudio). Como se apuntaba más arriba, sería aparentemente posible reformular el objeto de esta búsqueda como la del “quién” de la voz límite (asumiendo que en la sección anterior la pregunta hubiese sido la correspondiente al “qué”). Pero debe insistirse en que las resonancias de ese “quién” continúan resultando demasiado *personalistas*, y parece a todas luces excesivo presumir (máxime desde la primera instancia que constituyen estos párrafos iniciales) que el sujeto de la voz límite deba o pueda ser considerado, *a priori*, algo lejanamente similar a una persona.

Se seguirá aquí, por tanto y en este sentido, una metodología paralela a la que presidió la sección anterior de esta investigación y, de hecho, si la finalidad de aquellas páginas consistió en desbrozar paulatina y gradualmente, concepto por concepto, la que podría denominarse “dimensión objetiva” de la voz límite, el propósito de los siguientes capítulos es operar de manera idéntica respecto a la “dimensión subjetiva” de esa noción.

Uno de los núcleos conceptuales de la primera parte del trabajo ha estado constituido por las reflexiones en torno a la noción de sujeto (entendido en su configuración más característica de —y en— la Modernidad), y en el curso de aquellas

meditaciones se planteó la posibilidad de entender ese sujeto moderno como el resultado de un desplazamiento, de un giro implosivo que habría ubicado en su centro más íntimo “las pasiones animales y los delirios divinos” que anteriores visiones del mundo tendían a ubicar fuera de los márgenes de la subjetividad. Las siguientes páginas, en tanto que continuarán desarrollando esa hipótesis en el plano del análisis estético, ambicionan bosquejar un retrato sonoro de esa noción de subjetividad.

Aquella implosión preconizada por Kant —conforme a la interpretación zizekiana que aquí se viene tomando como referencia— transformó radicalmente la topología subjetiva de la Modernidad, invirtiendo la posición respectiva de las dimensiones hasta entonces ocupadas por el yo, al trastornar lo interior por lo exterior como si de un guante vuelto del revés se tratara. Como resultado evidente de ello, ese retrato que ahora nos proponemos trazar sólo podrá tener la apariencia de un negativo fotográfico; es decir, su figura recorrerá y detallará, más que otra cosa, lo que queda fuera del sujeto, su perfil más externo. El paralelismo —anunciado unas líneas más arriba— con la metodología propuesta en la primera parte de este estudio se hace ahora evidente. Al igual que sucedía al intentar atrapar el concepto de voz límite mediante su confrontación con lo que quedaba más allá de esa forma de voz, el procedimiento iniciado en estas páginas sondeará las (sólo aparentemente vacías) afueras del sujeto, tanteando aquellas zonas en las que éste parece ya no serlo, con la intención de atrapar los rasgos más esenciales de un posible sujeto para esa voz límite.

Se comprenderá que, del mismo modo que aquella forma de voz analizada en las páginas anteriores apenas podía ser considerada como una voz, ahora todas las presunciones indiquen que el ente al que esa voz corresponde tampoco pueda ser, desde un principio, enteramente calificable como un sujeto (y, menos aún, como algo tan específico como una persona); ello y no otra cosa justifica todas las reticencias anteriores —que ya deben darse por superadas— frente a la pregunta por el “quién” de la voz límite.

## **CAPÍTULO 7.- La doble exclusión del sujeto de la voz límite respecto a los órdenes de la realidad y de lo ficticio**

### **7.1.- La ficción del “yo” y su constitución imaginaria**

No es sólo en el plano metodológico donde el recorrido hasta ahora efectuado puede ser considerado un avance beneficioso para la búsqueda que aquí se inicia. En la indagación sobre el concepto de la voz límite ya emergieron muchas de las claves que orientarán el decurso de esta nueva exploración. Por ejemplo, en párrafos anteriores apareció reiteradamente la idea de exclusión, concepto de evidente importancia no sólo en el examen de la voz excremental, sino también —y a través de un complejo abanico de manifestaciones— en las demás facetas de la voz límite, especialmente aquellas que se posicionan en las fronteras de lo vital. Asimismo las reflexiones vertidas acerca de la voz adicta y los movimientos contraculturales recuperan esa idea, en una línea similar a la que evocan estas palabras extraídas de la monumental *Historia de las drogas* de Antonio Escohotado:

(...) la situación ha cambiado considerablemente en la sociedad consumista. Hace medio siglo el malestar social e individual se admitía, mientras ahora “es como si existiera un tabú que prohíbe definir como repugnancia la repugnancia que produce esta sociedad”. Quien vulnere dicha regla, sea grupo o sujeto singular, se autoincluye en el bando de los enfermos mentales, y como enfermo mental —además de pecador y delincuente— viene siendo tratado el usuario de drogas ilícitas desde hace algunas décadas<sup>397</sup>.

Consumidores de drogas ilícitas, delincuentes, pecadores, enfermos mentales y asqueados sociales forman, en esta cita, el inicio de un catálogo presidido por la noción de exclusión respecto del orden social. Esa idea, tan contumazmente presente en la sección anterior de este trabajo, también resultará clave para la comprensión de las

---

<sup>397</sup> Antonio Escohotado, *Historia de la drogas*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1995, p. 13. El deseo, expresado aquí sólo implícitamente por Escohotado, de que no se considere al excluido como un “pecador” o un “delincuente” podría remitirnos a ciertas perspectivas que, en diversas páginas de la sección anterior de este trabajo, fueron descritas como relativistas (por ejemplo, la que David Cronenberg proponía respecto a la actividad de los virus).

próximas páginas. El sujeto vinculado a la voz límite, cuyo retrato se persigue ahora, gozará indefectiblemente de la condición de excluido, y ello representa, entre otras cosas, una muestra de las necesarias contigüidades conceptuales que los dos bloques de este trabajo guardan entre sí.

Otra manifestación de cómo esas conexiones pueden orientar los primeros pasos de esta nueva inquisición surge cuando se toma en cuenta que en este trabajo ya han aparecido diversos modelos de sujetos muy directamente relacionados con la voz límite, y en principio ello debería simplificar la tarea restante. Nos referimos no sólo a los personajes que aparecían en muchas de las obras anteriormente tratadas, sino también, y ahora muy especialmente, a los autores de esas obras. Cualquier texto biográfico fiable demuestra que figuras como William S. Burroughs o Antonin Artaud reunieron muchas de las características que se acaban de enumerar como parte del hipotético catálogo anterior, y juicios similares podrían aplicarse, en diferente medida, a otros de los creadores cuyo trabajo se analizó en las páginas precedentes.

Una justificada reserva se dispara en este mismo momento, pues a partir de estas últimas aserciones se podría bordear el riesgo de confundir o entremezclar autores con personajes, realidades con ficciones. Efectivamente, el hecho de que algunos de los autores aquí estudiados hayan creado y hecho públicas brillantes formulaciones estéticas concernientes a la voz límite no quiere decir, en principio, que ellos, en tanto que personas, deban estar (o sentirse) mínimamente vinculados a la naturaleza de ese concepto. Ahora bien, una vez enunciado este tópico tan inquietantemente perogrullesco, también cabe recordar y traer inmediatamente a colación ciertos problemas y reflexiones que se trataron en las páginas anteriores (en concreto, las que sirvieron de puente entre los epígrafes dedicados, respectivamente, a la voz vírica y a la voz excremental), ya que podrían servir de ayuda a la hora de discernir si nuestra definición de la dimensión subjetiva de la voz límite debería trazarse en el ámbito de lo real<sup>398</sup> o, más bien, en el de lo ficcional; si conviene auscultar la voz límite en los

---

<sup>398</sup> Las reservas y precauciones que necesariamente deben escoltar este ambiguo término de lo “real” merecen constar desde este primer momento, y, aunque más adelante este trabajo intente profundizar en diferentes definiciones de lo “real” (como la planteada por Lacan y más recientemente desarrollada por Žižek), es conveniente recordar desde ahora una clarificadora aproximación foucaultiana a este concepto:

terrenos del acontecer, o es más apropiado para ello viajar a mundos narrados literariamente; si, en fin, nuestro trabajo actual debería tener lugar en los dominios del ser o en el universo de la representación. El esfuerzo por dar respuesta a estas cuestiones quizá sirva, al menos, para confirmar (o, en su caso, refutar) la validez misma de las disyuntivas que se acaban de sugerir.

Aquella discusión sobre el estatuto ontológico de la narración a la que nos referíamos —motivada por la confusión que emanaba de unas palabras de Burroughs sobre su propia obra— arrojó, entre otras cosas, ciertas dudas y ambigüedades respecto a la posibilidad de una separación nítida entre lo acontecido y lo narrado (o, mejor, lo representado) al rememorarnos cómo, según confirmaba Sánchez Ferlosio, serían los reflejos del acontecer en el prisma del lenguaje los encargados de desplegar el espejismo del sentido<sup>399</sup>. Recorriendo el camino de esa refracción en sentido inverso, pronto se llega a la conclusión de que, al partir de una biografía (narración, al fin y al cabo), sea la de un Burroughs, la de un Artaud o cualquier otra, la quimérica relación entre espejismo y realidad (o representación y acontecer) no necesariamente difiere de otras ilusiones provocadas por el lenguaje<sup>400</sup>.

---

“Hay que demistificar la instancia global de lo real como totalidad que debe ser restituida. No existe ‘lo’ real con el que nos uniríamos si habláramos de todo o de ciertas cosas más ‘reales’ que otras, y que perderíamos, en beneficio de abstracciones inconscientes, si nos limitáramos a hacer aparecer otros elementos y otras relaciones. [...] Un tipo de racionalidad, una manera de pensar, un programa, una tecnología, un conjunto de esfuerzos racionales y coordinados, objetivos definidos y perseguidos, instrumentos para alcanzarlo, etcétera, todo esto es lo real, aun si esto no pretende ser ‘la realidad’ misma, ni ‘la’ sociedad entera” (Michel Foucault, “La poussière et le nuage”, en *L’Impossible Prison. Recherches sur le Système Pénitentiaire au XIX Siècle, Réunis par Michelle Perrot. Débat avec Michel Foucault*, París, Seuil, 1980, pp. 29-39, pp. 34-35, citado en Roger Chartier, *El mundo como representación* — traducción de Claudia Ferrari—, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 73).

<sup>399</sup> “(E)l medio narrativo sería precisamente el instrumento de elección para una [...] hipóstasis semántica del propio acontecer, que simplemente refractado en el prisma del lenguaje despliega el espejismo del sentido” (Rafael Sánchez Ferlosio, “La predestinación y la narratividad”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, *op. cit.* p. 132).

<sup>400</sup> Paul de Man también ha afrontado este problema, al atender al análisis literario del género autobiográfico: “Asumimos que la vida produce la autobiografía del mismo modo que un acto produce sus consecuencias, pero ¿acaso no podríamos sugerir, con la misma justicia, que el proyecto autobiográfico puede, en sí mismo, producir y determinar la vida, y que cualquier cosa que el escritor

En referencia a este tipo de ilusiones lingüísticas de trascendencia ontológica, José Luis Pardo —después de recordarnos cómo Aristóteles indicó que “mientras que en la historia las cosas suceden ‘unas después de otras’, en la ficción poética lo hacen ‘unas a consecuencia de otras’”— confirma la problematicidad de esta cuestión:

(...) es inevitable que la textualización de la historia comporte el peligro de convertir los acontecimientos en una suerte de “números” o de “escenas” aparentemente dotadas de la atemporalidad (o intratemporalidad) de la ficción, de tal manera que acontecimientos tales como “la peste de Atenas” adquieran en la conciencia de los lectores un estatuto semejante al que poseen, pongamos por caso, “la muerte de Héctor” o “la sentencia de Tiresias”<sup>401</sup>.

Esta afirmación debería completarse señalando el riesgo análogo derivado de cualquier posible “textualización de la vida”. La vida narrable (y nos preguntamos aún si es posible pensar otra vida distinta de ésta —dentro de los parámetros que usualmente adjetivamos como humanos, y que ciertamente dejan fuera lo animal, o lo maquinal—) desborda continuamente el cauce de lo acontecido y anega el terreno de la ficción, fertilizándolo. El lábil dominio de lo ficticio, nunca totalmente desmarcado de la esfera del acontecer (pues el lenguaje conecta férreamente entre sí todas estas provincias del ser), constituye uno de los terrenos donde se disputará la indagación acerca de las formas de subjetividad más afectas a la voz límite. Las regiones más fronterizas de lo ficcional, aquellas que colindan con lo que, en términos comunes, se designa como real, ofrecen —por su propio carácter limítrofe— un parentesco con las formas de voz aquí estudiadas que merece ser analizado en profundidad. Los fundamentos lacanianos del pensamiento de Slavoj Žižek —quien debe seguir actuando como guía en esta investigación— se desempeñan precisamente en estas regiones limítrofes (no de otra manera cabe describir los registros de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario,

---

*hace* está, de hecho, gobernado por las exigencias técnicas de la auto-representación [*self-portraiture*] y, por lo tanto, determinado en todos sus aspectos por los recursos de su medio?” (Paul de Man, “Autobiography As De-Facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81, p. 69).

<sup>401</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 114-116.

perpetuamente entretejidos en forma de nudo borromeo<sup>402</sup>), y lo que aquí se ha venido denominando —siguiendo la terminología ferlosiana— como ficcional comparte muchas características con el registro lacaniano de lo Imaginario. Las alusiones de Ferlosio a los reflejos del acontecer en el prisma del lenguaje<sup>403</sup> encuentran un correlato más que evidente en la descripción lacaniana del estadio del espejo, el momento del desarrollo psicológico del niño a partir del cual éste puede identificar su imagen como un “yo”, diferente del “otro”. Este proceso inaugura, según Lacan, lo Imaginario, un registro ubicado al nivel de la relación del sujeto consigo mismo, que se basa en una forma de enajenación estructural, al derivar del fallo en ese reconocimiento especular ilusorio: lo que se designa como “yo” es formado a través de la mirada del “otro”; nunca contemplamos nuestro rostro directamente, sino que sólo accedemos a él a través de un reflejo; nos conocemos a nosotros mismos viendo algo que no somos<sup>404</sup>.

Este repliegue del “yo” en —y a través de— el “otro” se nos presenta, por tanto, como un necesario factor constitutivo de la subjetividad, pero también como una fantasía fundamental que nos hace inaccesibles a nuestra propia experiencia psíquica. No es posible llegar al “yo” sin la intermediación de la imagen en el espejo, de ese “otro” construido virtualmente mediante la reflexión, y esta refracción especular resulta apenas distinguible de la que Ferlosio describía al apuntar, repitámoslo una vez más, que “los reflejos del acontecer en el prisma del lenguaje despliegan el espejismo del sentido”.

---

<sup>402</sup> “[Lo Real,] (j)unto con lo Imaginario y lo Simbólico constituye uno de los registros mediante los cuales Lacan explicita el campo del Psicoanálisis y la antropogénesis de la especie humana” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires, Helguero Editores, 1980, p. 109).

<sup>403</sup> Ferlosio llega a preferir la denominación de “literario”, en lugar de meramente “lingüístico”, para referirse, en general, a los regímenes representacionales: “(T)oda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria” (Rafael Sánchez Ferlosio, “El llanto y la ficción”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, *op. cit.* p. 141).

<sup>404</sup> “La imagen que el espejo le devuelve [al niño] produce efectos estructurantes, pero ilusorios. Sus efectos son lo Imaginario en tanto allí se constituye una falsa unidad (rasgo unario) que inaugura un modo de Sujeto, un lugar puntual omnipotente (Yo-Ideal) y una dialéctica de identificaciones conforme este modo alienante de ‘ser el otro’” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, *op. cit.* p. 44).

## 7.2.- Eco y Narciso, dos escrituras

El lenguaje se interpone entre nosotros y el acontecer (siempre que queramos dotar a éste de sentido, lo cual parece difícil de evitar) como la imagen del espejo nos separa de ese “yo” que se nos aparece como “otro”. E igual que el lenguaje —si retomamos el contexto desde el que Ferlosio proponía su idea— se presenta como algo inmediatamente cercano a la ficción, la imagen, por su parte, no puede dejar de remitirnos, incluso por vía etimológica, hacia la imaginación. Una hipotética operación aritmética que intentara sumar “lenguaje” más “imagen” daría como resultado inmediato “escritura”<sup>405</sup>. En cuanto admitimos la mera posibilidad de la escritura, la distinción entre lo acontecido y lo fabulado se transforma en una aporía del máximo nivel filosófico. José Luis Pardo interpreta en un sentido similar a éste la visión platónica de la escritura:

Por tanto, la desconfianza platónica hacia la escritura no es simplemente la de un cascarrabias nostálgico: lo que Platón teme —y de ahí su invocación de la memoria— es que los acontecimientos pierdan su vigencia de tales y se conviertan en textos “poéticos” infinitamente repetibles e indiscutibles<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> La base empírica de la propuesta lacaniana relativa al estadio del espejo también vincula la noción de Imaginario a una suerte de escritura, al estar estrechamente conectada con el fenómeno de la impronta estudiado por la etología: “Para evidenciar el papel del otro en la infancia —la situación conocida como ‘transitivismo’ en la que el niño le atribuye sus propias acciones a otros— Lacan agrega evidencia de la biología animal, donde se ha probado experimentalmente que una relación perceptual con otro individuo de la misma especie es necesaria para el proceso de maduración normal. Sin la presencia visual de otros, el proceso de maduración se retrasa, aunque puede ser restaurado a un ritmo casi normal colocando un espejo en la jaula del animal” (Anthony Wilden, “Lacan and the discourse of the Other”, en Jacques Lacan, *Lacan, The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis*, Londres-Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 159-160). Para una crítica centrada en la falta de rigor de las interpretaciones realizadas por Lacan de los descubrimientos de la etología y la psicología experimental, véase Michael Billig, “Lacan’s Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 23, nº 4, 2006, pp. 1-26. Y para una réplica a las críticas presentadas por Billig en su artículo, véase Yannis Stavrakakis, “Wallon, Lacan and the Lacanians. Citation Practices and Repression”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 24, nº 4, 2007, pp. 131-138. La relación de Lacan con sus fuentes científicas no ha dejado de ser, como se ve, un tema controvertido.

<sup>406</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música*, op. cit. p. 116.

Pero, ¿existe una alternativa a la escritura? Una posible respuesta a esta pregunta se hace oír en este mismo momento: la oralidad. Esta solución podría reconducirnos al que en realidad no ha dejado de ser tema fundamental de esta investigación, la voz. Pues si la escritura se inscribe en el dominio de la imagen, lo acústico —muy especialmente en su forma vocal— retumba como lo más propio de la oralidad. Quizás nuestra tradición cultural no pueda ofrecer una sede más apropiada para la confrontación de estas dos dimensiones (y de sus respectivas reflexiones, lo que debe seguir captando nuestra atención) que el mito clásico de la ninfa Eco y el cazador Narciso, cantado en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>407</sup>. El relato ha sido ampliamente tratado por Jacques Derrida, y —ya que el medio cinematográfico se erigirá pronto como expresión estética privilegiada en esta sección del trabajo— parece oportuno recordar aquí las observaciones que el filósofo presenta sobre este mito en el documental *Derrida*, dirigido por Kirby Dick y Amy Ziering Kofman en 2002. En una secuencia de la película, su protagonista declara:

Ahora intentaré responder a tu pregunta sobre la historia de Eco y Narciso. Si uno se centra en el tratamiento de la imagen y no en la historia de amor en el mito de Eco y Narciso, puede ver el mito como si tratase de la relación entre la imagen especular y la voz, entre la visión y la voz, entre luz y palabra, entre el reflejo y el espejo. (...) Y lo que resulta extraordinario en esta escena, algo que he examinado en mis seminarios, es el momento en el que, en cierto modo, Eco atrapa a Narciso. A Eco, maldita por los dioses, celosos de ella, no le estaba permitido hablar por sí misma, y sólo podía repetir el final de las frases de otros. Pero Eco, en su inteligencia amorosa e infinita, lo arregla para que, repitiendo las últimas sílabas de las palabras de Narciso, ella hable de un modo en el que las palabras llegan a ser suyas. En una cierta manera, ella se apropia de su lenguaje. Al repetir el lenguaje del otro, ella firma su propio amor. Por medio de la repetición, ella le responde. Por medio de la repetición, se comunica con él. Ella dice su propio nombre simplemente repitiendo las palabras de él. Y como siempre sucede al hablar, uno es ciego. Hablar es no ver. Por lo que toda habla es, en cierta medida, ciega. Y Eco corresponde, ciega pero muy lúcidamente, a Narciso. Es una historia de amor, después de todo. Ella corresponde a Narciso,

---

<sup>407</sup> Ovidio, *Metamorfosis* (traducción de Ely Leonetti Jungl), Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 149-154.

que también es ciego, pues Narciso se da cuenta de que sólo puede verse a sí mismo, que es sólo su imagen lo que está viendo en el agua. Verse sólo uno mismo es una forma de ceguera. Uno no ve otra cosa. Y es por ello por lo que Narciso llora. Llorar, y en cierto sentido muere por no ser capaz de ver a nadie más. Eco y Narciso son dos ciegos que se aman. ¿Cómo pueden amarse dos ciegos? Esa es la cuestión.

“Como siempre sucede al hablar, uno es ciego”. Así podría resumirse el punto de partida de la práctica psicoanalítica clásica<sup>408</sup>. Este relato sobre el descubrimiento del otro a través de las fallas, de los desajustes estructurales del yo —un canto, en definitiva, a la imposibilidad, al “impoder”— no sólo concuerda con la concepción lacaniana del surgimiento de lo Imaginario, sino también con algunas de las reticencias que, como explicaba José Luis Pardo, marcan la relación de Platón con la escritura. Pues tanto el eco que condena a la ninfa<sup>409</sup> como las reflexiones acuáticas de Narciso son formas paralelas de fijación, de transformación de lo momentáneo en permanente, de repetición, y, por tanto, formas también de escritura.

El eco y el reflejo, al establecer sus respectivas pautas para la reproducción de un acontecer, nos trasladan desde la acción hacia la ficción. “¿Por qué la ficción, la imitación de la acción, no es acción ‘de verdad’? Fundamentalmente por esto: porque en la ficción, el curso de la acción está *escrito* y pre-visto”<sup>410</sup>. A diferencia del “espontáneo acontecer”, las repeticiones (temporales) del eco y (espaciales) del reflejo especular obedecen normas preestablecidas, en las que podemos reconocernos. De hecho, sólo en esas repeticiones podemos reconocernos, como sólo a través de la ficción (lo Imaginario

---

<sup>408</sup> Más adelante analizaremos las siguientes palabras de Žižek, basadas en las enseñanzas de Lacan: “la mirada del sujeto está siempre-ya [*always-already*] inscrita en el propio objeto percibido, bajo la apariencia de su ‘punto ciego’ [*blind spot*], aquello que está ‘más en el objeto que el objeto mismo’, el punto desde el cual el propio objeto devuelve la mirada”.

<sup>409</sup> La de la ninfa Eco puede considerarse una voz no muerta: “(...) el dolor por el rechazo sigue creciendo: la angustia que no la abandona va consumiéndola sus miembros demacrados, la delgadez arruga su piel, y los humores vitales de su cuerpo se pierden en el aire; sólo quedan de ella la voz y los huesos. La voz permaneció, pero dicen que sus huesos se convirtieron en piedras” (Ovidio, *Metamorfosis*, *op. cit.* pp. 150 y 151).

<sup>410</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música*, *op. cit.* p. 112 (la cursiva está en el original).

—inextricablemente unido a lo Simbólico, como veremos— según Lacan) podemos acceder, siquiera de manera oblicua, a lo Real<sup>411</sup>. “La ficción es un texto —incluso aunque no esté materialmente escrito— que lleva consigo su propio espacio y su propio tiempo, razón por la cual siempre sucede de la misma manera (así como las letras escritas, según decía Platón en el *Fedro*, dicen ‘siempre lo mismo’)”<sup>412</sup>.

Pero si las repeticiones acústicas que condenan a Eco —al igual que las imágenes reflejadas que embrujan a Narciso— no son sino formas de escritura, ¿en qué puede consistir, entonces, lo oral? Dicho en otras palabras: ¿Cuál podría ser la alternativa frente a aquella desconfianza platónica hacia la escritura antes aludida?

### **7.3.- Havelock: oralidad y escritura en *Prefacio a Platón***

El filólogo británico Eric A. Havelock (1903-1988) dedicó la mayor parte de su intensa vida intelectual a defender una tesis que debería dar respuesta a la pregunta que se acaba de enunciar. “En los tiempos anteriores a Homero, el ‘libro’ cultural griego se almacenaba en la memoria oral. (...) Entre Homero y Platón empezó a cambiar el método de almacenamiento, porque la información se fue alfabetizando y, paralelamente, el ojo fue sustituyendo al oído en el papel de órgano principal utilizado a tal propósito”<sup>413</sup>. Esta transición de la oralidad a la escritura marcó, según Havelock, un giro fundamental para el pensamiento occidental, al determinar el tipo de ideas que la mente humana pudo albergar en cada uno de los periodos de esa transición:

¿(P)or qué hablaban de un modo tan peculiar los primeros filósofos cuyo nombre nos ha llegado, es decir[,] Jenófanes, Heráclito y Parménides? El estilo formulario característico de la composición oral no implicaba solamente ciertos hábitos métricos y verbales, sino también un determinado encauzamiento de las

---

<sup>411</sup> “Lo Real no es objeto de definición sino de evocación. Aparece en el discurso en tanto *comanda* el desconocimiento” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires, Helguero Editores, 1980, p. 110).

<sup>412</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música*, *op. cit.* p. 112

<sup>413</sup> Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón* (traducción de Ramón Buenaventura), Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 11.

ideas, una condición mental. Los presocráticos eran, en lo esencial, pensadores orales, profetas de lo concreto vinculados por muy viejos hábitos al pasado y a formas de expresión que también eran formas de experiencia; pero estaban empeñados en elaborar un vocabulario y una sintaxis que valieran para un nuevo futuro, para el momento en que las ideas tuvieran que expresarse en categorías organizadas según una sintaxis adecuada al pensamiento abstracto<sup>414</sup>.

El minucioso examen al que Havelock somete el décimo (y último) libro de la *República* en los primeros capítulos de *Prefacio a Platón* intenta mostrar que esa condición mental propia de la oralidad, que tiene en Homero una de sus más claras (aunque ya tardías<sup>415</sup>) manifestaciones, todavía seguía viva incluso en tiempos de Platón<sup>416</sup>. Más aún, que es precisamente ese modo oral de relacionarse con el conocimiento —con la realidad— lo que Platón está atacando continuamente en su obra, al criticar aceradamente a los poetas. La labor de éstos no debe entenderse, aquí, conforme a las categorías estéticas hoy vigentes, ya que en aquel entonces “(l)a poesía no representaba lo que ahora conocemos por tal nombre, sino un adoctrinamiento que ahora se incluiría en los libros de texto y en las obras de referencia”<sup>417</sup>. De manera semejante, el concepto de mimesis que Havelock encuentra en el texto de Platón se

---

<sup>414</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>415</sup> “Homero viene a representar el momento aproximado en que halla término el largo periodo de no escritura durante cuyo transcurso alcanzó su madurez la poesía oral, y en el cual se seguían métodos orales para educar a los jóvenes y para transmitir las costumbres del grupo” (*ibid.* p. 56).

<sup>416</sup> La letra (que, como recuerda el refrán, “con sangre entra”) atravesó un largo proceso —siempre según Havelock— hasta encontrar acomodo en la mentalidad de los griegos, lo cual no se habría producido aún, o no del todo, cuando se fundó la Academia: “Cabe pues concluir que la situación cultural descrita por Platón es tal que en ella todas las relaciones importantes y todas las transacciones vitales válidas están dominadas por la comunicación oral. Había libros, por supuesto, y el alfabeto se venía empleando desde hacía más de tres siglos; pero la cuestión es: ¿Cuántas personas lo utilizaban? ¿A qué fines? Hasta el momento en que escribe Platón, la introducción del alfabeto ha supuesto muy pocos cambios en el sistema educativo o en la vida intelectual de los adultos” (*ibid.* p. 51).

<sup>417</sup> *Ibid.* p. 41. “Platón trataba la poesía como si ésta fuese una especie de biblioteca referencial, o un enorme tratado de ética, política y estrategia militar, porque tenía en mente su función inmemorial en las culturas orales, dando así testimonio de que ésta seguía siendo la función de la poesía dentro de la sociedad griega de su tiempo. Por encima de cualquier otra cosa, la poesía es una herramienta didáctica que sirve para transmitir la tradición...” (*ibid.* p. 54).

referiría, precisamente, al “contenido de la expresión poetizada” conforme a la descripción anterior: la mimesis “es el nombre de esa identificación personal activa por razón de la cual el público se compenetra con la interpretación. Es el nombre de nuestro sometimiento al embrujo. Ya no describe la imperfecta visión del artista —sea ésta cual sea—, sino la identificación del público con tal visión”<sup>418</sup>.

La principal dificultad de la empresa havelockiana radica en que el helenista intenta describir unas condiciones epistemológicas totalmente desaparecidas, cuyo soporte psicológico también habría sido erradicado de nuestros sistemas cognitivos, al haberse visto aquéllas y éstos completamente transformados por el proceso cultural de la alfabetización<sup>419</sup>, cuya influencia en las relaciones entre escritura y oralidad (e incluso, mucho más ampliamente, entre visualidad y auralidad) se presenta como irreversible<sup>420</sup>.

Esas condiciones epistemológicas que Havelock rastrea minuciosamente en los intersticios del lenguaje griego a lo largo de su evolución histórica no sólo constituyen, como veíamos, una colección de hábitos lingüísticos mejor o peor asentados en las mentalidades de las épocas posteriores, sino que determinan algo mucho más amplio, que el paleógrafo describe mediante expresiones tales como “paradigmas de lo que hay que hacer y sentir”, “tipos de consciencia”, o, muy claramente, “la clase de ideas que un griego podía o no podía tener en la cabeza”<sup>421</sup>. Estamos tratando, por tanto, de

---

<sup>418</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>419</sup> “Dicho en pocas palabras: lo que está describiendo Platón es una tecnología enteramente consagrada a la preservación de la palabra, que en nuestros días ya no existe en Europa” (*ibid.* p. 55). Esta concepción del lenguaje (oral, en este caso) como tecnología ya apareció en la primera parte de este trabajo, a través de las palabras de Alan Moore citadas en el capítulo tercero.

<sup>420</sup> Desde unas coordenadas intelectuales muy diferentes, Saussure confirma las ideas havelockianas sobre la vigente supremacía de la representación gráfica del sonido lingüístico respecto a su materialidad oral: “Lengua y escritura son dos sistemas distintos; la única razón de ser del segundo es representar al primero; el objeto lingüístico no es definido por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye por sí sola ese objeto. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que termina por usurpar el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta y más importancia que al signo mismo” (Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 40).

<sup>421</sup> *Cf.*, respectivamente, *ibid.* pp. 93, 95 y 113.

verdaderos modos de subjetividad, y tal vez la transformación histórica colectiva que Havelock encuentra plasmada en la *República* deba parangonar su alcance con el de los procesos psicológicos singulares anteriormente referidos a través de los trabajos de Lacan y de Ferlosio, en tanto que todos ellos ofrecen (sea en un plano colectivo, sea en uno individual) hipótesis descriptivas de la génesis del sujeto.

El interés de las investigaciones havelockianas para nuestro estudio radica, en un primer término, en la posibilidad de vislumbrar más claramente lo que la perspectiva platónica pudiera aportar respecto a la distinción entre lo real y lo ficticio, entre lo acontecido y lo narrado. Pero, en un segundo término, mucho más importante aquí, su trabajo también sirve de ayuda para entender la relación entre esos dos regímenes (el del ser y el de su representación) y el sujeto. Dicho en otras palabras: nuestra pregunta por el “quién” de la voz límite puede apoyarse, gracias a Havelock, en la búsqueda de una forma límite de subjetividad, que tal vez pudiera ubicarse en la frontera que separa la oralidad (entendida tentativamente como cauce para la presentación más o menos espontánea del ser) de la escritura (entendida como mecanismo básico y ejemplar de la representación), en el preciso límite que yace entre ambos conceptos; en un espacio —o más bien un hueco— donde el sujeto (como el niño que avanza hacia el espejo, justo antes de descubrir sus reflejos) no se habría constituido, aún, como tal. ¿Es posible pensar un lugar y un momento así, previos a la ficción (ficción que, como indicaba José Luis Pardo en una cita anterior, “lleva consigo su propio espacio y su propio tiempo”)?

Havelock encuentra en el final de la *República* un alegato a favor de una nueva forma de subjetividad, y el análisis de esos pasajes revela la trascendencia de la crítica platónica hacia los modelos de oralidad que todavía pervivían en el siglo IV a. C.:

Las prédicas de Platón van contra una costumbre secular, contra el hábito de memorizar la experiencia mediante palabras rítmicas. Platón está pidiendo al hombre que examine esa experiencia y que la reorganice, que piense lo que dice, en lugar de limitarse a decirlo; y que se distancie de ello, en lugar de identificarse; el hombre ha de alzarse en “sujeto” aparte del “objeto”,

reconsiderando, analizando y evaluando éste, en lugar de limitarse a “imitarlo”<sup>422</sup>.

No se puede, en este punto, distinguir entre una forma específica de acceso al lenguaje (como la que, según Havelock, es propia de la oralidad) y una no menos específica aproximación a la realidad. Ello da cuenta del enorme alcance de la empresa filosófica consagrada en los textos analizados en *Prefacio a Platón*. El proyecto platónico presenta, siempre en la interpretación de Havelock, “(...) la nueva posibilidad de percibir que en todas las situaciones hay un ‘sujeto’, un ‘yo’, cuya identidad propia es la primera premisa que hay que aceptar antes de llegar a ninguna otra conclusión o de afirmar ninguna otra cosa sobre la situación percibida”<sup>423</sup>.

La sede donde surge esta novedosa articulación de lo subjetivo promulgada por Platón no es otra que el más hondo conflicto entre lo oral y lo escrito, entre dos comprensiones virtualmente incompatibles del lenguaje. Un espacio conceptual que, en principio, parecería avenirse de forma sorprendentemente óptima a la contradictoria naturaleza de la voz límite, en tanto que ésta tiende a deslizarse a través de los márgenes que, aún en el siglo XX, han definido el concepto de “expresión escrita” (como se pudo ver al analizar, por ejemplo, la prosa burroughsiana, la marinettiana obsesión lírica con la materia, la aproximación artaudiana al teatro de la crueldad, o la narración icónico-verbal articulada por Alan Moore, por sólo poner unos pocos ejemplos). ¿O acaso son más anchos aún esos márgenes entre los que discurre la escritura de lo que el propio Havelock imagina?

---

<sup>422</sup> *Ibid.* pp. 57-58. La estrecha conexión entre estas ideas y los fundamentos del pensamiento cartesiano permite releer desde esta perspectiva lo que en un capítulo anterior se comentó sobre esos fundamentos, particularmente en lo que concierne a su relación con las aportaciones de John Cage.

<sup>423</sup> *Ibid.* p. 190. Esta lectura de Platón presenta una fascinante semejanza con algunos aspectos del pensamiento de Lacan, manifiestos cuando éste escribe sobre “la letra, el ser y el otro”, que, como recuerda Américo Vallejo, “en francés es ‘*La lettre, l’être et l’autre*’, de modo que letra —en la homofonía— está marcando un fonema diferencial que desplaza al sujeto de la *letra* al *ser* y del ser al *otro*. Se verifica así una intrínseca solidaridad [...] entre el orden literal y el orden de la letra, el orden del ser y el orden del otro como alteridad” (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, op. cit. p. 71).

Más arriba nos cuestionábamos si la oralidad puede considerarse una alternativa a la escritura, y, aunque la visión expuesta por Eric Havelock apunta en un sentido afirmativo respecto a ese interrogante, todavía resta por confirmar el nivel de profundidad ontológica de esa contradicción entre lo oral y lo escrito. En otras palabras, y por retomar el tema del que provienen originalmente estas reflexiones, debemos preguntarnos si el modo de subjetividad oral descrito por Havelock constituye verdaderamente algo esencialmente distinto al “yo” propio de la escritura, concretamente en lo que se refiere a las conexiones de este “yo” con el dominio de lo narrado, por una parte, y con el de lo acontecido, por la otra.

Observaciones anteriores parecían indicar la necesidad de pasar por los reovecos de lo ficticio (o, en términos lacanianos, del registro de lo Imaginario) para alcanzar —para descubrir— el “yo” (esto podía requerir, con Lacan, de la reflexión especular, o bien de los reflejos lingüísticos a partir de los cuales, según Ferlosio, brota el sujeto detentador del sentido). ¿Se produce de manera diferente este pasaje por lo ficticio cuando tratamos del “yo” propio de la oralidad y cuando consideramos el “yo” propio de lo escrito?

Lo primero que se debe aducir a este respecto, aunque sea algo ya mencionado al exponer las principales dificultades del trabajo emprendido por Havelock en su *Prefacio a Platón*, es que sólo podemos reconstruir la mentalidad oral u “homérica” mediante una suerte de arqueología epistemológica, limitada en su indagación sobre esas formas de subjetividad al análisis de los primeros vestigios de otra mentalidad (la nuestra, alfabética) que, precisamente, implicó el desmantelamiento de la anterior. Pero, por otro lado —y de manera mucho más relevante para nuestros propósitos—, e incluso asumiendo la existencia de una forma de subjetividad genuinamente oral y prealfabética, tampoco quedaría claro si ese “yo” mimético de los tiempos del aedo podría jamás haberse constituido en ausencia de los mismos mecanismos ficcionales (los reflejos lingüísticos o especulares) anteriormente descritos. Lo que se discute ahora, por decirlo de otro modo, es si las condiciones de posibilidad de ese otro “yo” oral no presuponen la inmanencia de un acto que, al cabo, debería concebirse también como escritura.

Los dos problemas mencionados en el párrafo anterior se filtran hasta un pasaje de *Prefacio a Platón* en el que Havelock aporta evidencias a favor de sus tesis mediante el examen del lenguaje utilizado en la correspondencia real conservada en tabletas de Asiria y Ugarit. Cabría esperar, afirma el filólogo, que ese lenguaje presentara los rasgos propios de la escritura (en tanto que su soporte físico garantizaba la preservación y transmisión del texto a través del tiempo y el espacio), y también que, en consecuencia, no exigiera los requisitos necesarios para la conservación memorística del lenguaje oral, pero,

(n)o obstante, en dichas cartas tropezamos una y otra vez no sólo con los ritmos del habla poética, sino también con los conocidos mecanismos formularios de la técnica oral —la forma circular, la repetición con intercambio de los hablantes y otros procedimientos que, en el fondo, vienen todos a utilizar el principio del eco<sup>424</sup>.

Como adelantábamos, las dos dificultades anteriormente mencionadas se superponen, como si de un palimpsesto se tratara, en estas tabletas asirias y ugaríticas: primero, la necesidad de especular acerca de hipotéticas relaciones entre los regímenes de la oralidad y la escritura (¿intentaban aquellos escribas asirios registrar un lenguaje similar al que se hablaba en aquel tiempo —para facilitar, por ejemplo, su memorización—, o realmente no estaban aún asentadas cognitivamente en ellos las posibilidades más propias de la escritura —posibilidades que harían evitable el recurso a las formas circulares y a la repetición—?); pero, en un segundo momento, el texto confirma la evidencia de que, incluso si esos “mecanismos formularios” importados en la escritura de las tabletas procediesen verdaderamente de la “técnica oral”, tampoco en ese caso podríamos estar seguros de que lo que Havelock denomina “oralidad” hubiese llegado a ser algo distinto de lo que, desde el principio de este capítulo, nosotros hemos considerado “escritura”.

Si antes se ha defendido que las repeticiones que atormentaban a la ninfa Eco eran una forma de escritura, ¿no deberían serlo también los procedimientos (basados en “el principio del eco”, nos informa Havelock) de las tabletas ugaríticas? Nos estamos

---

<sup>424</sup> Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón*, *op. cit.* p. 135.

refiriendo aquí a una noción de escritura que, como resulta aparente, trasciende y supera lo que Eric Havelock entiende como tal y opone al concepto de oralidad. En contraste con este modelo, y en consonancia con la propuesta ferlosiana (recordemos: “toda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria”), desde la perspectiva que este trabajo propone incluso las formas de expresión (y, por tanto, de subjetividad) más esencialmente relacionadas con el proceso de mimesis (es decir: de oralidad) deberían considerarse manifestaciones propias de la escritura<sup>425</sup>.

Aceptada en este sentido, la noción de escritura llega a convertirse en una expresión prácticamente sinónima de “ficción”, y en efecto lo que aquí trata de condensarse bajo el término “escritura” es, sobre todo, la referencia a ese recoveco (o refracción) cuyo tránsito se exige para que el acontecer —o, a idénticos efectos, el “yo”— pueda encontrarse a sí mismo.

La ruta de ese recoveco propio de la escritura, de ese “artificio o rodeo simulado de que alguien se vale para conseguir un fin”<sup>426</sup>, puede trazarse a través de medios orales o —en el sentido más estricto de la expresión— también escritos. Lo característico y definitorio de esta comprensión amplia del fenómeno de la escritura no sería, por tanto, la preferencia por una u otra forma de exteriorización del discurso, sino el hecho de que la escritura comporte, siempre e indefectiblemente, el amoldamiento a un cauce expresivo prefijado, la necesaria adopción de una forma definida con anterioridad al momento de la expresión.

---

<sup>425</sup> Esta comprensión amplia de la escritura coincide, por cierto, con la perspectiva arrojada por Roland Barthes en una cita que apareció en los inicios de la primera parte de este trabajo, cuando, al referirnos a la noción de “grano de la voz”, recordábamos que para el pensador francés “lo que se produce a nivel del geno-canto es escritura, de forma definitiva” (Roland Barthes, “El grano de la voz”, en *Lo obvio y lo obtuso*, *op. cit.* p. 268).

<sup>426</sup> Nos limitamos a copiar aquí la tercera acepción de la palabra “recoveco”, según el *DRAE*.

#### 7.4.- Escritura, ficción y representación. Hacia una redefinición de la voz límite

Como nos recordaba más arriba José Luis Pardo, según Platón las letras<sup>427</sup> dicen “siempre lo mismo”, y es precisamente el enfrentamiento con esa obstinada e infranqueable realidad lo que debe entenderse como escritura. Es así como esta noción de escritura se emparenta —se identifica, incluso— con la idea de ficción (también Pardo escribía —y así lo referíamos unas páginas más atrás— que “en la ficción, el curso de la acción está *escrito* y pre-visto”).

Escritura y ficción se entrelazan en un campo semántico que, trascendiendo las delimitaciones convencionales que separan lo oral de lo escrito, anega también el ingente territorio de la representación (como ya había apuntado Ferlosio al calificar toda representación como literaria —y pensamos que vale aquí entender “literaria” no sólo en su relación con la “literatura”, sino, más ampliamente, con la “letra”—). El propio término “representación” nos remite a algo que se repite, que se presenta más de una vez, y, en consecuencia, algo previsto y, en esa medida, prefijado. Algo, por tanto, ficticio, si debemos seguir dando crédito a la anterior cita de José Luis Pardo. También este filósofo nos advierte respecto a qué tipo de repetición podría hacer referencia la representación:

La “repetición” aquí involucrada no remite a una “primera vez”. Ahora bien, ¿de qué clase de cosas puede decirse que carecen de primera vez y que se dan siempre como ya repetidas, como si ya en su principio hubiesen sido imitaciones y como si a propósito de ellas no hubiera un “original” ni tuviera sentido hablar de “primera vez”? Tiene que tratarse de ese tipo de cosas que dicen “siempre lo mismo”, en palabras de Platón, de esas cosas que son originariamente *mímêsis*, artificio, imagen o simulacro<sup>428</sup>.

La interpretación havelockiana del concepto platónico de mimesis, que dentro del sistema presentado por el filólogo tendía a identificarse con la condición mental

---

<sup>427</sup> Podríamos añadir “escritas”, si ello no implicara un pleonasma (pues, ¿qué otras letras existen? La alfabetización es, de acuerdo con Havelock, condición de posibilidad de la escritura).

<sup>428</sup> José Luis Pardo, *Esto no es música*, *op. cit.* p. 307.

propia de la oralidad, se funde tras esta última cita con una comprensión de la mimesis afincada en lo que aquí se viene describiendo, más ampliamente, como escritura.

De la argumentación contenida en los párrafos anteriores cabe extraer, al menos, dos conclusiones relevantes para este trabajo. Por una parte, se hace evidente que eso que denominamos “yo” es inseparable (tanto en el dominio havelockiano de la oralidad como según cualquier comprensión del concepto de escritura) del paso por lo ficticio, del tránsito a través de lo representacional. Por otra, parece que una suerte similar a la que acabamos de predicar de ese “yo” (siempre y necesariamente ficticio) puede aplicarse a la voz, en tanto que ésta —por lo que hemos visto, incluso en aquellos casos que aparentemente se nos manifiestan como ejemplarmente “orales”— también exige atravesar unas determinadas formas predefinidas de existencia para, efectivamente, llegar a ser: la voz, en todos los casos que hemos analizado aquí, desde las tabletas de Ugarit y Asiria hasta las obras de Lucier y Stockhausen, o las de Burroughs y Artaud, ha sido siempre escritura (o, más precisamente, nunca ha podido dejar de serlo).

Desde esta perspectiva, el proyecto de la voz límite puede ahora redefinirse e incluso encontrar una expresión más clara que cualquiera de las anteriormente esbozadas. Esa forma de voz sería la que se caracteriza, efectivamente, por reflejar una voluntad de abandonar el dominio de la escritura (y, con ello, el de la mimesis, el artificio, la imagen, el simulacro, la representación...), una voluntad de convertirse en un testimonio directo de lo que anteriormente se ha denominado “espontáneo acontecer”. En páginas anteriores de este trabajo —por ejemplo, a la sazón de aquellas críticas en las que Marc Singer calificaba *The Birth Caul*, de Moore y Campbell, como un fracaso— se ha aludido al carácter inherentemente fallido de la voz límite (no a otra cosa podría referirse, tampoco, la noción artaudiana de “impoder” que examinamos con ayuda de Blanchot). Ahora se hace claro que uno de los límites —acaso el fundamental— en el que se ubica la forma de voz aquí estudiada es el que intenta separar la oralidad de la escritura; pero no según una concepción havelockiana de estos términos, como se ha demostrado, sino conforme a una perspectiva en virtud de la cual “escritura” sería todo aquello ya representado, y, en esa medida, prefijado, previsible, predecible (o pre-audible)... ajustado, en fin, a un modo predefinido y predeterminado

de existencia, lo que necesariamente debe implicar una norma, o es susceptible de codificarse como tal norma.

La escritura es, por tanto, resultado de la norma. El alfabeto —aquí se le debe dar toda la razón a Havelock— define, abstrae, separa a un (nuevo) sujeto —que el helenista vincula unívocamente con su reducido concepto de “escritura”— respecto del todo indiferenciado en el que anteriormente —esto es, según el modo de existencia “oral” havelockiano— no cabía la distinción entre objeto y sujeto. La grieta que permite discernir entre objeto y (un tipo particular de) sujeto está excavada por el trazo de lo que aquí denominamos escritura.

Y es también un modo ejemplar de escritura el que se aplica al hendir los surcos que recogen la voz grabada a través de ese proceso tan apropiadamente denominado “fonografía”. Tal vez los deseos que subyacen tras los orígenes de esta forma de escritura sonora no sean muy distintos de los que, en su día, motivaron la aparición de las primeras grafías, consumando el paso irreversible desde la prehistoria hasta nuestro tiempo. Como apuntaba Jonathan Sterne en una cita aparecida en la sección anterior de este trabajo, “(s)i existió una figura definitoria en los relatos más tempranos sobre la grabación sonora, fue la posibilidad de preservar la voz más allá de la muerte del locutor”<sup>429</sup>. La escritura, como encarnación esencial de toda ficción, refleja en su mismo origen la fantasía más profundamente tallada en el alma humana, la aspiración a la perennidad, a la inmortalidad. Pero, como también hubo de señalarse al analizar los comentarios de Derrida sobre la escucha de la voz grabada de Artaud, es posible pensar que toda escritura implique, de algún modo, una forma de muerte, en la medida en que congela, petrifica e inmoviliza el fluir discursivo que, siquiera idealmente —esto es, conforme a otra ficción irrechazable—, podría corresponder a una voz no normativizada, no codificada, no acotada; a una voz, por tanto, ilimitada e irrepetible, como aquella a la que aspiraban los autores tratados en la primera sección de este trabajo.

---

<sup>429</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit. p. 287.

## 7.5.- Platón, Benjamin: escritura y reproductibilidad técnica

Emparentar las reflexiones platónicas acerca de la escritura con las posibilidades de inscripción sonora que nos ofrece la fonografía puede servir, además, para identificar ciertas afinidades entre las preocupaciones del filósofo griego y las que Walter Benjamin apuntó al analizar, en 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En su famoso texto, Benjamin atribuye a los medios de reproducción masiva (entre los cuales destaca la tecnología fonográfica, merecedora de numerosas alusiones a lo largo del ensayo) algunas consecuencias que no distan demasiado, al menos en cierto sentido, de las que Havelock detectaba en su interpretación de los textos platónicos que confrontaban la oralidad y la escritura:

(L)a técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad<sup>430</sup>.

Benjamin está escribiendo sobre los efectos de la aplicación de ciertas tecnologías propias de su momento histórico (tales como la fotografía, el cine, la fonografía...). Pero resulta paradójico comprobar cómo, si seguimos la lectura havelockiana de los textos de Platón, éste realizaba una tarea análoga respecto a esa tecnología tan propia de su momento histórico —siempre según Havelock— que era la escritura alfabética.

Desde este punto de vista, el esfuerzo platónico antes analizado encontraría una llamativa correspondencia en el intento benjaminiano de presentar una tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones derivadas —conforme a una

---

<sup>430</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (traducción de Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989, parágrafo 2, pp. 22 y 23.

visión de declarada inspiración marxista— de “la transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura [y que] ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción”<sup>431</sup>.

Establecer y definir el alcance de esta correspondencia, sin embargo, nos obliga a matizar las apreciaciones de Benjamin, pues si verdaderamente su ejercicio teórico puede asimilarse en algún grado al emprendido en su día por Platón, entonces debería concluirse que lo que Benjamin predica de las “nuevas tecnologías” que analiza no es, en realidad, sino la actualización de un fenómeno cultural de más larga trayectoria y trascendencia en nuestra historia. En otras palabras, si las consecuencias que extrae Benjamin de la aplicación de las técnicas reproductivas de su tiempo son verdaderamente análogas a las que Platón descubrió —y promovió— en su época, quizá aquellas consecuencias no deban predicarse solamente respecto a ciertos medios de reproducción masiva, sino que también podrían considerarse como manifestaciones concretas de un fenómeno más general, como es el de la escritura<sup>432</sup>.

El propio Benjamin parece revertir este último argumento —utilizando, además, un ejemplo relacionado con la reproducción gráfica de la escritura— cuando escribe que “(s)on conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal”<sup>433</sup>. Para Benjamin, ese fenómeno es la pérdida del aura en la obra del

---

<sup>431</sup> *Ibid.* Prólogo, p. 18.

<sup>432</sup> Las obras resultantes de los procesos de reproductibilidad técnica estudiados por Benjamin podrían proporcionarnos otra solución a la pregunta lanzada (y respondida) por José Luis Pardo en una cita que apareció unas páginas más atrás: “¿de qué clase de cosas puede decirse que carecen de primera vez y que se dan siempre como ya repetidas, como si ya en su principio hubiesen sido imitaciones y como si a propósito de ellas no hubiera un ‘original’ ni tuviera sentido hablar de ‘primera vez’? Tiene que tratarse de ese tipo de cosas que dicen ‘siempre lo mismo’, en palabras de Platón, de esas cosas que son originariamente *mímēsis*, artificio, imagen o simulacro” (José Luis Pardo, *Esto no es música*, *op. cit.* p. 307).

<sup>433</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *op. cit.* parágrafo 1, p. 19.

arte: “(E)n la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico”<sup>434</sup>.

Lo que Benjamin apunta en su ensayo acerca de las “técnicas reproductivas” podría aplicarse letra por letra —valga la expresión— a los efectos de la escritura sobre la oralidad (entendidas ambas en el sentido propuesto por Havelock). La escritura multiplicadora y transportable se opone a la oralidad irrepetible y localizada (al menos hasta la aparición de la fonografía), y las anteriores alusiones benjaminianas a una “fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición” parecen remitirnos al tema principal del *Prefacio a Platón* havelockiano.

Las líneas que siguen a la cita anterior del texto de Benjamin se refieren a la dimensión (y repercusión) masiva que alcanzan los procesos de reproducción en el siglo XX<sup>435</sup>. Efectivamente, ése podría ser un rasgo que distinguiese el fenómeno analizado por Platón de aquel del que se ocupa Benjamin, si bien —como Havelock no dejaría de señalar respecto del proceso de alfabetización— la influencia secular de los cambios detectados y promovidos por Platón también merece ser calificada como masiva; en cualquier caso, determinar cuándo lo cuantitativo alcanza un carácter cualitativo es algo que escapa de los objetivos de este texto, y lo más que podemos hacer aquí al respecto es hacer constar la opinión benjaminiana sobre el tema: “La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación”<sup>436</sup>.

---

<sup>434</sup> *Ibid.* párrafo 2, p. 22.

<sup>435</sup> “Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (*ibid.* p. 23).

<sup>436</sup> *Ibid.* párrafo 15, p. 52.

## 7.6.- La monstruosa anormalidad del sujeto de la voz límite

No se nos olvida que lo importante ahora es continuar persiguiendo al potencial sujeto típico de la voz límite. Y si la segunda de las dos conclusiones (forzosamente provisionales —si es que alguna puede dejar de serlo—) esbozadas en un párrafo anterior vinculaba la voz con la escritura, ahora debe recordarse que la primera de ellas relacionaba, de una manera igualmente sólida, al sujeto con la representación. También se ha insistido en que toda representación presupone una norma, la cual establecería algo tan fundamental como las pautas para que esa representación llegase a ser tal —del mismo modo que, por ejemplo, el marco de un cuadro necesariamente determina la esencia de la representación pictórica que contiene—<sup>437</sup>.

Voz límite, se ha repetido, es la que propende a dejar de ser voz, a abandonar los cauces de la representación, y ahora se hace claro que esto es tanto como separarse de la norma presupuesta por esa representación. El sujeto de esa voz se aparta también de la norma. Anteriormente —y a tenor de una cita de Antonio Escotado— se mencionó que la vulneración de determinadas reglas (como aquella que, tácitamente, “prohíbe definir como repugnancia la repugnancia que produce esta sociedad”) suponía la exclusión del sujeto transgresor respecto de ciertas parcelas del orden social; ahora debe extenderse esa misma idea hasta un plano mucho mayor, de dimensiones ontológicas, pues ¿qué tipo de exclusión podría provocar la manifestación de la repugnancia hacia las normas, los códigos y las pautas que rigen el orden mismo de la representación?

El sujeto de la voz límite es, forzosamente, anormal. La norma que ese ser transgrede con su mero existir es la que rige soberanamente la representación. Y la vulneración de esa norma, actualizada en el sujeto de la voz límite, conforma un tipo particular de desviación. No puede ser un mero alejamiento de la realización

---

<sup>437</sup> Sobre esta cuestión, véase Miguel Álvarez Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*. Trabajo de investigación defendido en el Dpto. de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 98 y ss. Allí se contrastaban algunas aporías planteadas en las *Investigaciones filosóficas wittgensteinianas* con esta idea de Jean-Pierre Arnaud: “no existe una imagen fiel porque no existe ninguna imagen que no sea el reflejo de un método de proyección al mismo tiempo que de un objeto” (Jean-Pierre Arnaud, *Freud, Wittgenstein et la musique. La parole et le chant dans la communication*, París, PUF, 1990, p. 167).

satisfactoria —esto es, del cumplimiento— de los imperativos representacionales, sino que la oposición entre ese sujeto-límite y los marcos de representación que cabe entender como “normales” implica necesariamente una agresión frontal hacia estos últimos, un ataque cargado de toda la violencia que, según se describió en la primera parte del trabajo, acarrea la voz límite en su enfurecida fuga de cualquier aprisionamiento reglamentario. Ese enorme grado de tensión entre las fuerzas que enfrentan al sujeto de la voz límite con el orden de lo representado sólo puede ser comparado con el salto cualitativo que separa la normalidad de lo monstruoso. Por esa razón cualquier aproximación al sujeto de la voz límite deberá conducirse por los senderos de lo teratológico.

Monstruoso puede entenderse aquí en su acepción más básica, “contrario al orden de la naturaleza”, siempre que se considere esa “naturaleza” como algo comprensible, accesible a nuestro entendimiento, y, en tal medida, adaptable a nuestras pautas de representación —esto es, algo describable, codificable, ajustable a nuestros esquemas cognoscitivos—. Por supuesto, un planteamiento tan simplista —y hasta grosero— de lo natural no puede admitirse sin enervar las máximas cautelas intelectuales. Será Rafael Sánchez Ferlosio quien acuda, una vez más, en nuestra ayuda a este respecto, desenmascarando en las próximas páginas cuánto de “superchería ontológica, resultante de una proyección sobre el cosmos de las ideales regularidades de las instituciones humanas”<sup>438</sup> puede albergar una definición de “naturaleza” como la que se acaba de plantear. Todo ello no obstante, parece preferible —de momento— operar con estas ideas (que, por otra parte, están muy presentes en autores como Lucien Malson, cuyo trabajo también se examinará más adelante), y descubrir hasta dónde nos pueden conducir.

Atendiendo a esa noción de naturaleza —que la concibe como algo perfectamente ajustable o superponible a los límites normativizados del sentido—, lo monstruoso puede definirse como lo que excede, desborda y supera los márgenes de la

---

<sup>438</sup> Esta cita, junto con un extracto del contexto que la alberga y una mayor explicación sobre ese contexto, reaparecerá unas páginas más adelante, por lo que cabe aguardar hasta entonces para detallar su exacta procedencia.

significación<sup>439</sup>; pero el resultado de su aparición no constituye un simple rebasar, sino que, al trascender los límites de lo representable, desestabiliza la propia estructura de la norma, la hace temblar, la resquebraja.

Los diferentes sujetos que circularán alrededor de las siguientes páginas manifestarán —al igual que hacían los diversos atributos de la voz límite, en la sección anterior— variadas facetas teratológicas. Sobre ellos cabe anticipar, ya en el final de este capítulo (introdutorio, como resulta claro, respecto de la segunda sección de la investigación), al menos un rasgo que, además de ayudar a la comprensión de estos seres anormales, explicará también una buena parte de lo que quizá todavía podría ser percibido como una digresión en las páginas inmediatamente anteriores a ésta. Se trata de la incierta oposición entre lo real y lo ficticio, entre los regímenes de lo acontecido y lo narrado. Esa distinción detonó el discurso de los párrafos precedentes, y su esencia problemática continuará acompañándonos en los siguientes. Pues al atender a las figuras limítrofes que configuran el panorama teratológico del resto del trabajo no resultará posible posicionarse ni de un lado ni del otro de esas —quizá en exceso planas— diferenciaciones. Como se verá, lo fabulado y lo fáctico, lo literario y lo histórico, lo imaginado y lo acontecido tendrán que permanecer conflictivamente en contacto mientras intentamos analizar qué puede ser aquello que monstruosamente genera la voz límite; por su parte, el terreno estético donde se librarán las principales batallas de ese conflicto será el medio artístico más peligrosamente verosímil, el cine.

---

<sup>439</sup> Esta visión converge plenamente con la interpretación zizekiana del giro kantiano analizado en páginas precedentes, donde se citaban estas palabras del pensador esloveno: “El juicio indefinido inaugura un tercer dominio que socava la distinción fundamental: los ‘no-muertos’ no están vivos ni están muertos, sino que son precisamente los monstruosos ‘muertos vivientes’. Y lo mismo vale para lo ‘inhumano’ [...] ‘él es inhumano’ indica algo completamente diferente: el hecho de que él no es ni humano ni inhumano, sino que está marcado por un aterrador exceso que, aunque niega lo que entendemos por ‘humanidad’, es inherente al ser humano” (Slavoj Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.* pp. 21 y 22).

