

EL EXILIO DE LA VOZ EN LA LETRA: LECTURA DEL FRAGMENTO 48 DE GONZALO MILLÁN

THE EXILE OF THE VOICE IN THE LETTER:
READING OF FRAGMENT 48 BY GONZALO MILLÁN

MANUEL VALLEJOS CARRASCO

Universidad de Chile
Chile
manuel.vallejosc@edu.uai.cl

Resumen: La presente investigación propone la emergencia de una tensión entre el proyecto poético de Gonzalo Millán, sustentado al nivel textual por medio de la letra, y la aparición de su voz en la lectura del fragmento 48 de *La ciudad*, documentada en *Blue Jay, Notas de Exilio* de Leopoldo Gutiérrez. Si al nivel de la letra se propone una poética lacónica, de marcado cuño antirretórico, el nivel de la voz hace aparecer un espacio de significación que inserta lo que no puede ser dicho tanto en el proyecto millaneano como en el contexto de la dictadura chilena: la retórica de un testimonio que desafía la voz dictatorial.

Palabras clave: Voz, dictadura, exilio.

Abstract: This research proposes the emergence of a tension between Gonzalo Millán's poetic project, grounded at the textual level through the written word, and the appearance of his voice in the reading of the fragment 48 from *La ciudad*, documented in *Blue Jay, Notas de Exilio* by Leopoldo Gutiérrez. While at the textual level, a laconic poetics with a pronounced anti-rhetorical character is suggested, at the level of the voice, it brings forth a space of meaning that inserts what cannot be said in both Millán's project and the context of the Chilean dictatorship: the rhetoric of a testimony that challenges the dictatorial voice.

Keywords: Voice, dictatorship, exile.

Recibido: 25.03.2024. Aceptado: 19.07.2024.

El conocido adagio *verba volant, scripta manent* atribuido al senador Cayo Tito se ha convertido, en el transcurso de la historia, en una pieza arqueológica que es citada para evidenciar una tensión jerárquica entre la oralidad y la escritura, un conflicto entre la voz y la letra. Según la interpretación actual de la frase, la primera poseería una condición fugaz y volátil frente a la perennidad de la segunda. Allí la oralidad es apenas un *flatus vocis*, juego de aire entre los labios que pierde toda legitimidad ante la palabra escrita, fuente de estabilidad y permanencia. Sin embargo, la frase en su contexto de origen poseía una significación muy distinta: que las palabras vuelen y la letra permanezca implica que las primeras son movidas por la voz, están vivas, movilizadas y dirigidas, mientras que la escritura permanece silenciosa y muerta hasta que la voz la saca de su letargo.

Así, el vínculo entre voz y política resulta bastante estrecho: la voz, en cuanto acto de revitalización de la escritura, convoca lo político pues instala no solo una intencionalidad sobre la letra, sino también una demanda urgente, fáctica sobre el receptor que la escritura diluye: da sentido y dirección a la letra que, hasta ese minuto, se encuentra sumergida en la mudez, otorgándole la dimensión pública del acto declamatorio. La voz, además, pareciera corporeizar la letra ya que toda voz da cuenta del cuerpo empírico que la produce, funciona como una huella de su productor (no hay dos voces iguales) o como extensión sonora de sus cavidades corporales¹, lo que le otorga a la letra un grado de presencia, si se prefiere, fantasmal de un cuerpo que interpela a quien escucha. Esta corporalidad de la voz se encuentra enmarcada por el uso de énfasis vocales que apoyan, matizan o incluso contradicen el valor conceptual de lo dicho con el fin de lograr, sino la persuasión, al menos la atención del escucha.

¿Qué implica esta tensión incrustada en la palabra para la práctica artística que, por definición, la utiliza como materia prima? y, más concretamente, ¿qué involucra para aquella en donde la relación entre voz y letra es aún más estrecha y problemática? Si bien la difusión de la poesía suele privilegiar el espacio de la publicación, buena parte de la divulgación y sociabilización de las obras poéticas se realiza mediante lecturas públicas en

¹ El tono, el timbre vienen dados por lo que ocurre dentro del cuerpo, por sus vibraciones, por su tamaño, en fin, la voz da testimonio de una corporalidad interna, la voz como una extensión del cuerpo. Cfr. LaBelle, B. (2014).

las que se mantiene, de un modo u otro, un vínculo con aquellos aspectos sonoros y vocales con los que la poesía guarda una relación originaria. Creemos, como señala Francine Masiello (2013), que aquello que convoca a los lectores-audidores de poesía no solo son los rasgos propios del contenido del poema, sino que también su puesta en acción, ese llamado que hace el poema “a través del inefable, inmaterial encanto de los ritmos, del *tempo* y la voz” pues todos estos elementos son parte constitutiva y conflictiva del fenómeno poético².

Esta tensión no ha sido ajena al desarrollo de la poesía chilena, en la que es posible encontrar fervientes partidarios de una poética que apuesta por la letra antes que por la dimensión sonora. De los poetas chilenos que han demostrado una predilección por este espacio, al punto de minimizar los aspectos que conciernen a la oralidad, el caso de Gonzalo Millán (Santiago de Chile, 1947-2006) resulta muy significativo. Su proyecto literario, signado por el imperativo visual en oposición a una lógica retórico-vocal, hace referencia al aspecto gráfico de la letra y separa a la palabra de su condición sonora de la cual es sabido que Millán desconfiaba: “Uno de los elementos fundamentales de la poesía es la letra, no la palabra” (Millán citado en Arroyo, 2012). Por ello resulta pertinente indagar en las posibilidades del registro vocal en una poética tan abiertamente partidaria de la letra y la visualidad como la de este autor.

Para ello se tomará el registro de una lectura realizada por Millán con motivo del documental *Blue Jay, Notas de Exilio* de Leopoldo Gutiérrez. Se trata del fragmento “48” del poema *La ciudad* en su primera versión, es decir, la publicada en Montreal en 1979 y que Millán ha identificado como la versión exiliar frente a la segunda reedición de 1994: “La edición canadiense es la del exilio y la chilena la del retorno” (Millán citado en Ayala, 2010).

² En este sentido, consideramos que la crítica mayoritariamente ha centrado sus esfuerzos en la comprensión de los aspectos semántico-conceptuales del poema, dejando de lado otros niveles como el vocal lo que, desde la perspectiva de Charles Bernstein, limita la lectura del poema y resta al crítico variados y ricos niveles de lectura, dejando su análisis trunco. Cfr. Bernstein, Ch. (1998). Pensamos que esta práctica se sustenta en la idea de que los aspectos vocales corresponden a elementos sin valor semántico y por ello resultan prescindibles. Lo anterior se encuentra indefectiblemente vinculado a la tradición logocéntrica de occidente, la cual instala a la visualidad como herramienta privilegiada del saber, fuente de comprobación que se opone a la invisibilidad de lo sonoro: allí la voz es solo un medio vacío para la transmisión de un mensaje. Cfr. Cavarero, A. (2005).

1. Particularidades del registro

El registro vocal se realizó en 2001 para dar voz a una filmación del mismo Millán en una lectura que tuvo lugar en Montreal en el año 1982. Esta grabación pertenece al documentalista Leopoldo Gutiérrez y se llevó a cabo en el café Esperanto con motivo de una lectura poética organizada por Gutiérrez y José Leandro Urbina que buscaba documentar “lo que se estaba produciendo a nivel de “la creación literaria”” (Gutiérrez, correo electrónico) en dicha ciudad. El motivo de la incorporación de una pista de voz sobre la grabación responde a la ininteligibilidad del audio original³. De esta primera característica se desprenden un conjunto de problemas teóricos que van desde el montaje como intento de coincidencia de lo visual y lo sonoro –y su respectiva posibilidad aparente–, pasando por las distancias propias del cuerpo y el registro de la voz, hasta el calce temporal entre el Millán del filme y el que incorpora su voz, especie de juego de temporalidades diversas. Para nuestra investigación rescatamos esta última problemática pues ello puede leerse en diálogo con la condición de reversa temporal que da forma a este poema.

A propósito de estas posibles discusiones, creemos que el audio responde a cierta independencia del material visual, apoyando la noción de una distancia entre estos dos niveles. Según señala Francisco Cuadrado (2002), la desvinculación del sonido y su fuente en la producción cinematográfica no está dada solo por un proceso productivo que separa el tratamiento visual del sonoro, sino por la acusmatización del material audible, es decir, por la creación de un entramado sonoro ajeno a cualquier fuente y que, una vez frente al filme, el espectador une metonímicamente con la imagen, propiciando un hilo narrativo. Esta independencia del material sonoro nos permitiría analizar el registro vocal separadamente del visual y, desde allí, contraponerlo a la dimensión de la letra como una versión más de las que circulan en las publicaciones.⁴

Por su parte, el registro vocal corresponde a una lectura poética, prác-

³ Debo esta importante referencia tanto a Leopoldo Gutiérrez como a María Inés Zaldívar, quien acompañó a Millán el día de la grabación del audio.

⁴ Para profundizar respecto a las versiones de *La ciudad* y su condición política recomendamos los siguientes artículos: Ayala, M. (2010). y Leal, F. (2007).

tica que posee sus características propias que conviene puntualizar. Desde la perspectiva de Don Ihde (2007), la lectura poética sustenta su particularidad en su relación con la música: la voz del poeta, más que estar relacionada con la del actor, está vinculada con la capacidad de amplificar el silencio, esto es, transportar a su escucha a un evento en sí mismo, el evento del poema que la voz sugiere y pone frente a nosotros más allá de la significación semántica. Esta consideración de la lectura poética se amplía hacia la performance con lo propuesto por Cornelia Gräbner (2012): la actualización del poema en la voz se relaciona con una *oralidad aurática*, es decir, con aspectos estilísticos que están más en la voz situada, en la acción misma de enunciación, que en la instancia de la letra. Por su parte y en una línea similar, Charles Bernstein (2009) identifica a la lectura de poesía como una performance que puede desarrollarse en dos niveles: uno, como extensión de un escrito y, dos, como un acto en sí mismo, lo que implicaría poner atención sobre el fenómeno vocal, en concreto, en los aspectos del ritmo, el tono, la entonación, el timbre y el acento, los que, a su juicio, son los elementos que intervienen con mayor fuerza en la lectura poética considerada como performance.

Entendida la lectura desde aquí, el empalme del audio con el gesto vocal que busca Gutiérrez no se trata solo de la coincidencia de la voz y la boca, no es solo un gesto mimético, sino un acto de restitución. Se trata de devolver a esa imagen muda, contaminada por el ruido del ambiente, imposibilitada por la precariedad del registro, un decir exiliado de la grabación, un decir del exilio que es revisitado, diecinueve años después, por la experiencia del retorno.

Pese a que la lectura que realiza Millán se apoya en la versión del retorno de *La ciudad* (es decir, la versión de 1994), el registro de Gutiérrez para su documental incorpora cambios, vacilaciones e interjecciones propias de la oralidad que impactan sobre la superficie del fragmento escrito, conflictuando su impersonalidad. En este sentido, la versión sonora se distancia de la soportada en la escritura, al igual que se distancia del registro filmico, creando una versión vocal específica que vuelca el poema hacia lo testimonial al hacer audible la aparición de un cuerpo en las *erratas* de la voz, vacilaciones en las que resuena la *errancia* de dos exilios: el de Millán y el de su voz.

Con lo anterior queremos puntualizar dos hechos que se derivan de este

registro sonoro: primero, que en él es posible oír una corporalidad de la experiencia, expresada en lapsus y huellas vocales de un testimonio que revelan una vivencia personal del exilio, cuestión que se distancia del proyecto de despersonalización escritural propio de esta obra. Segundo, que, a propósito de lo anterior, la voz se constituye como una especie de ruido sobre la pulcritud de la letra, es decir, como veremos en breve, que la voz retorna de su exilio figurado del texto millaneano para establecer un conjunto de tensiones.

2. El ruido de la voz sobre la letra

La obra poética de Gonzalo Millán ha sido incluida dentro del denominado objetivismo literario, apelativo que le viene dado por su voluntad expresa de, en primer lugar, acabar con el estatus privilegiado que ostenta el sujeto romántico en la poesía y, en segundo lugar, por proponer una escritura centrada en la imagen, en la mirada, ajena a la práctica metafórica que, antes de dar cuenta del objeto, pone por delante al sujeto que lo percibe. El mismo poeta definió su actividad creadora en oposición a la cara más discursiva de la moneda lingüística: “La brevedad, la concisión, la claridad, la condensación, permiten al texto defenderse del carácter parasitario y tergiversador del lenguaje. Las formas breves son antidiscursivas y buscan complicidad con el silencio sin retroceder al simbolismo” (Ramiro, 2004). Si la palabra posee dos dimensiones, Millán observa en una la contraparte de la otra. Así, funda su poética en un laconismo expresivo que tiene su posibilidad en la letra, el lugar de la depuración, espacio anti-discursivo con claros tientes asépticos⁵. Junto a ello, resulta significativa en esta cita la apelación al silencio, en donde se deja ver un guiño a su opuesto: el ruido, la sonoridad y, en términos lingüísticos, la voz. Al respecto, el poeta afirma

⁵ Si bien en *La ciudad* esta “defensa” del “carácter parasitario y tergiversador del lenguaje” que propiciarían las formas discursivas extensas, retóricas y, por cierto, orales estaría asegurada por el uso de una escritura lacónica, fundamentalmente descriptiva, será en *Virus* (1987) en donde el autor tematizará y ampliará esta problemática al lenguaje entero, haciéndose eco de esta perspectiva también a nivel vital: Millán deja de escribir hasta la publicación de sus poemas ecrásticos aparecidos bajo el título *Claroscuro* (2002), dedicado estos años «silentes» a la ampliación de su proyecto visual, el Archivo Zonaglo.

de sí mismo: “soy una persona que habla poco, desconfío de la oralidad” (Millán en Arroyo, 2012), perspectiva personal que se visibiliza en su proyecto de escritura.

De este modo, en la poética de Millán observamos una oposición dentro de la palabra: por un lado, se encuentra la escritura, encarnada en la letra, en donde el lenguaje queda inoculado pues abre la posibilidad de la medida y de la confianza; por otro aparece la voz como un resto, un residuo y un parásito corruptor que impide a la palabra su decir en silencio, hablar en voz baja. Esta idea de la voz como una excrescencia lingüística posee una larga data y, según señala Mladen Dolar (2007), ha sido desechada incluso por la lingüística, la cual, desde la palabra fundadora de Saussure, la ha considerado “el punto ciego de la producción de sentido... un significante desechado”. En efecto, en el modelo lingüístico la voz no posee ningún nivel de representación de significado. Por una parte, la teoría saussuriana asume tanto a los significados (conceptos) como a los significantes (imágenes acústicas) representaciones psíquicas que nada tienen que ver con sus realizaciones físicas. En este sentido, la lengua sería solo un sistema de correspondencias negativas cuya única posibilidad de materialización es la escritura: “la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas palabras” (Saussure, 1945).

El uso lacónico de la letra implica, entonces, la posibilidad de contener el flujo del discurso y el ingreso patógeno de la voz al cuerpo de la letra. Para ello –y con mayor vehemencia en *La ciudad*– Millán propone una referencialidad que crea sentido por superposición, instando al lector a la construcción de un significado a partir de la pura letra. Además, limita el ruido de la voz en cuanto busca acercarse al silencio como ideal poético, dejando de lado los aspectos que no comportan significado: la voz queda excluida del proyecto millaneano.

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

Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be called into use by saying, or hearing words aloud. The poetry reading provides a focal point for the process in that its existence is uniquely tied to the reading aloud of the text... the poetry reading provides unscripted elements for the performer, its also provides special possibilities for the listener (Bernstein, 1998).

La posibilidad de significado que hace ingresar la lectura del fragmento “48” es la aparición de un sujeto en medio del texto. Más concretamente, se trata del ingreso de un sujeto testimonial que, por medio de la voz, penetra en el poema para dar dirección al mismo, irrumpe ideológicamente la mecánica textual y silencia la palabra callada en pos de un testimonio. Esto implica una clara tensión con la poética millaneana y, en particular, con *La ciudad* que se ubica en la línea más “objetual, despersonalizada y serial” (Ayala, 2010) de la obra de este autor. Proponemos aquí que este sujeto se inserta de contrabando en su propia poética mediante la voz, haciendo emerger lo que no se puede decir ni dentro del proyecto de Millán ni en el contexto de una dictadura.

En este sentido, podemos hablar de un exilio de la voz que responde a dos condicionantes: por un lado, se relaciona con la imposibilidad de mostrar una experiencia subjetiva, pues se espera no solo dar cuenta del trauma nacional del golpe, sino que abrir el poema a la experiencia de las dictaduras del continente por medio de una escritura objetivista, lacónica, de grado cero del lirismo: la ciudad no es solo Santiago de Chile, sino cualquier ciudad latinoamericana que ha sufrido o sufre un contexto dictatorial, sinécdoque de un proceso que excede a la urbe de origen. Al respecto, Grínor Rojo observa en *La ciudad* un proyecto poético que se construye a partir de la escritura, puramente en el nivel visual de la palabra, a fin de reconstruir una patria perdida:

Millán abandona por consiguiente la concepción de la poesía que contra toda certeza se presenta a sí misma como un «decir», discurso hablado que hace del advenimiento del objeto poético en el mundo una ocurrencia natural y sin esfuerzo, para reemplazarla por una concepción de la poesía como un «escribir», discurso humanamente faenado y que hace del advenimiento respectivo de su objeto en el mundo el efecto resultan-

te de un proceso de trabajo. No un decir para escuchar, *sino un escribir para leer*... El poeta contribuye con esa escritura a mitigar las deficiencias del exilio, en tanto también colabora en la más grande tarea de reconstruirle a la patria su cultura arrasada. (81-82)

Por otro lado, este exilio vocal responde a la voz que no puede ser alzada en dictadura: Francisco Leal (2007) señala que “*La ciudad* constata esa desaparición escandalosa [del lenguaje]... como lugar que fuerza o presiona un alfabeto necesariamente quebrado, de palabras rodeadas de silencio”. Esta voz solo puede ser dicha o bien en el lugar mudo del exilio, en donde –literalmente en este caso– no pueda ser escuchada o bien en otro tiempo, uno anterior o posterior a la dictadura, cuestión que coincidiría tanto con las condiciones de producción de la lectura aquí analizada como con el mecanismo de reversa que el poema propone.

3. Huellas vocales de un testimonio

Pero, en concreto, ¿cómo ingresa el testimonio en la lectura del fragmento “48”? ¿Cómo interviene la voz en este proceso e irrumpe en un proyecto que desea despersonalizar la referencia a la dictadura nacional, a una ciudad que “solo era Santiago en término abstractos” (Millán en Arroyo, 2012)? En primer lugar, resulta necesario constatar lo evidente: el “48” es el fragmento de *La ciudad* que apunta directamente a un proceso vivido en Santiago de Chile el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado cívico-militar contra el gobierno de Salvador Allende. Esto diferencia al fragmento del resto de la obra pues se trata del único que se inscribe de modo explícito en la historia chilena. Este dato no resulta menor en cuanto revela una clave de lectura que abre la posibilidad de situar lo testimonial, aunque no como documento, sino como aparición de una subjetividad inscrita, fantasmalmente, en la letra.

En segundo lugar, si bien señalamos que por medio de la voz emerge un cuerpo, corresponde analizar las implicancias de esta aseveración mediante el análisis concreto de aquellos aspectos vocales de la lectura que dan cuenta de este espacio.

3.1. Pausa y volumen

La pausa, en tanto componente del discurso oral y en particular del discurso público, es comprendida desde la lingüística como un recurso prosódico que permite limitar las expresiones fónicas, creando fronteras que establecen el ritmo de un enunciado. En términos funcionales, “conducen al reconocimiento de la estructura discursiva de la oralidad” (Muro, 2012). Esta mirada, que comprende a la pausa como una ausencia dentro del sistema de negatividades que constituye la lengua, puede ser observada también como un espacio de significación en cuanto crea la expectativa del enunciado; se trata de recursos expresivos que apuntan hacia la aparición de una retórica discursiva que instala lo emotivo y personal.

Las pausas en esta lectura muestran núcleos de selección y relevancia entre uno y otro verso. En la mayoría de ellos, la pausa ronda el segundo entre verso y verso. Sin embargo, entre todas ellas, un caso relevante es la pausa que corresponde al silencio más largo de la lectura: el que se encuentra antes y después del verso que consigna, con solemnidad, la fecha de la debacle: “11 de septiembre”. Este silencio no solo pone de relieve el origen del trauma social y personal, sino que enmarca todo un conjunto de tensiones: aunque el resto de la lectura apunte hacia lo indicial, este verso rescata el único dato constatable del que, a propósito de su excesiva precisión, no se puede decir nada; es a su vez tumulto y resumen, elocuencia y parqueada, represión y denuncia en la que solo el silencio que lo rodea puede decir más que la descripción: 2,7 segundos lo separan del verso previo, 3,16 del siguiente. Este silencio se encuentra planteado levemente en la letra —pues se trata de un dato vuelto verso—, pero es en la lectura donde adquiere su sentido más intenso y explícito, es una pausa que grita.

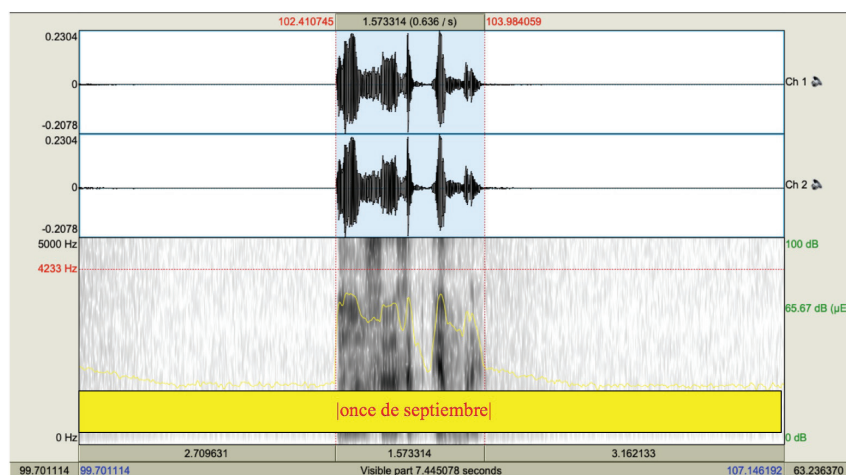


Imagen 1: espectrograma que detalla las pausas anteriores y posteriores al verso vigesimosexto del fragmento “48” de *La ciudad* de Gonzalo Millán.

En su obra *El silencio*, David Le Breton (2006) indaga en la particularidad de este fenómeno en el contexto de los sobrevivientes de la *shoah*. Advierte que antes que la imposibilidad del relato, de la recuperación de los hechos, ocurre que no hay posibilidad de escucha; se trata de un grito que escoge el silencio no porque no se le pueda oír, sino porque no se le puede comprender, el horror de lo indecible es también incomprensible para quien no lo ha experimentado, pese a toda la buena disposición del oyente.

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

Como señalamos, aquello que al nivel de la letra emerge como plausible, en la voz tambalea. Se trata del último verso del fragmento: “¡Venceremos!”.

Resulta importante distinguir la versión sonora de la versión impresa que en su factura aparece marcada por la exclamación, por la evocación del grito musical, retorno al slogan sonoro que, en términos propagandísticos, condensa el proyecto de la Unidad Popular.

En la superposición del texto y la performance vocal, este grito se revela como una contradicción: en lugar de aumentar la intensidad del sonido, marca explícita del grito lingüístico, Millán disminuye el volumen de su voz, dando cuenta de una marcada melancolía. Así, en la sílaba en la cual debiera recaer el aumento del volumen (cuyo nivel está destacado en amarillo en la imagen 2), esto es, en la penúltima, hay una caída de los decibeles medios de la lectura –aproximadamente 76,5 dB– hasta 72,5 dB, creándose una cesura en la palabra.

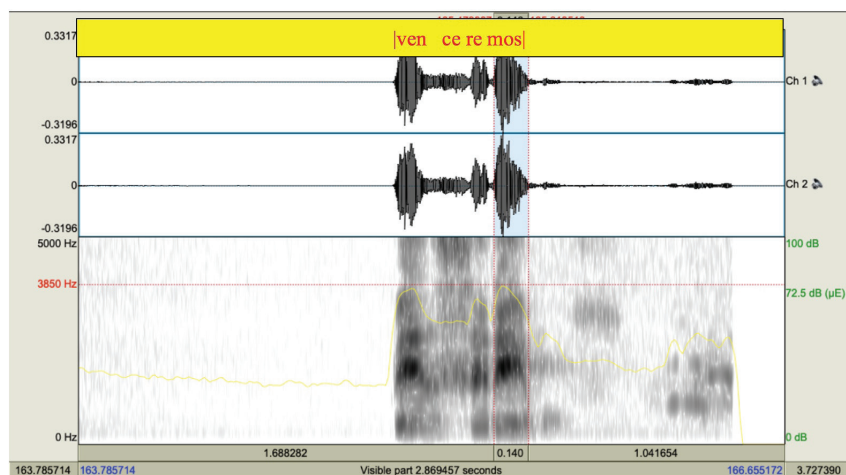


Imagen 2: espectrograma que detalla la intensidad de la penúltima sílaba del verso final del fragmento “48” de *La ciudad* de Gonzalo Millán.

Esto apunta no solo a la imposibilidad de una vuelta al slogan, a la constatación de la ruina verbal, a “aceptar que ese grito está muerto” (Leal, 2007), sino a la posibilidad de reconstruir una experiencia histórica sin la ficción de la completitud, sin la ilusión de una coherencia retroactiva. En esta nueva trama sonora, a diferencia de la sustentada en la letra –marcada

por la exclamación que evoca el grito y, por lo tanto, la victoria avizorada antes de la debacle—, el efecto de rewind, de retorno a un pasado glorioso no es posible en su totalidad: la voz hace patente la imposibilidad del regreso que en la letra aparece, al menos al nivel gráfico, como plausible. Se trata de una historia que, yendo en reversa, da cuenta de su propia falta, mira su propia ausencia. Se trata de la voz del exilio y su experiencia integrada que, tras la escritura en el período postdictatorial, actualiza la superficie de la letra que, en su perdurabilidad, es incapaz de adaptarse a la velocidad de los trances del sujeto.

3.2. Lapsus: Se desen... vuelve... se devuelve

Una de las características de la producción oral, entendida en el amplio sentido que va desde la conversación hasta la lectura, son los diferentes grados de espontaneidad a la que está sometida. Lo espontáneo de la oralidad hace ingresar el error, el lapsus, el tropiezo. La mirada de Freud (1973) sobre este asunto es célebre: para el psiquiatra austriaco, los actos fallidos que toman la forma de errores del habla son, en realidad, actos correctos ya que trasuntan aquello que el hablante mantenía oculto y que ha salido a flote a propósito de alguna similitud fonética con la palabra que se pretendía decir. Esta particularidad del habla también es propia de la lectura (*Verlesen*) y, lejos de estar vacía, su tachadura sugiere un cúmulo de sentidos.

En la lectura de Millán, el lapsus se da en el verso noveno y se intensifica con la aparición de una interjección que le otorga relieve a la letra: “la corriente se desen... vuelve... se devuelve, imierda!, por los cables”. En este *lapsus linguae* se revela justamente el sentido contrario a lo que la letra busca inscribir: la tortura no termina, no retrocede, por el contrario, vuelve a ser ejercida, se explaya con tal fuerza que hace exclamar al emisor. La tensión que la voz ejerce sobre la letra ya no implica solo una actualización performática sino la aparición de un sujeto que revela su propio horror y, con ello, aparece una fisura sobre el sentido literal del texto. Ambos aspectos son el espacio de lo indecible: el error revela el horror, lo impersonal de la letra se muestra personal en la voz.

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

de la lectura: en efecto, Gutiérrez realiza una grabación para dar cuenta del estado del arte literario en Montreal, particularmente de los poetas chilenos que allí se encuentran exiliados: Etcheverry, Urbina, Nómez, Martínez y Millán. La filmación ocurre el día siguiente de la lectura, en condiciones ideales para ella, con todos los poetas citados el día anterior a la escucha de sus colegas. Así, el lapsus de Millán convoca a esa comunidad y expresa el más profundo deseo de la misma: el regreso, el retorno, la vuelta al país natal. Ello se vincula directamente con el segundo aspecto que, creemos, hace aparecer este lapsus. Se trata de mostrar el mecanismo de retroceso del poema como una imposibilidad: dicho proceso de *rewind* falla, produce el tropiezo verbal porque el retorno –en términos cronológicos, pero también espaciales– se revela solo como una *vuelta*, como la repetición de lo ya vivido, comienzo de lo mismo, clausura del futuro.

Con todo, y dadas las condiciones de sobre-grabación de la pista de audio, conviene entender que en lugar de estar frente a un error se está ante la mimesis del error. Al respecto, Freud (1973) ya había considerado la posibilidad del uso del lapsus como recurso expresivo, en particular, de los escritores: “el poeta considera el acto fallido como algo pleno de sentido, pues lo reproduce después intencionadamente, dado que no podemos pensar que se ha equivocado al escribir su obra y deja luego que su equivocación en la escritura subsista, convirtiéndola en una equivocación oral de su personaje”. En esta lógica, la pista de audio incluida el 2001 funciona como eco de lo ininteligible: toda la primera lectura es el acto fallido que la grabación corrige y que vuelve intencionales estos lapsus en pos de su verosimilitud, en favor de hacer nítido el error. Si bien esto se encuentra motivado por fines técnicos vinculados tanto a la calidad del audio como al calce de la imagen y la voz, creemos que la corrección de la primera lectura refuerza el sentido del lapsus, en cuanto descubre en él una fisura que debe ser cubierta, paradójicamente, con mayor nitidez en el error. Se trata, entonces, de un Millán del presente que le restituye la voz al Millán incomprensible del pasado, restituyéndole sus errores y los sentidos contextuales y textuales que de este pueden desprenderse, tal como si de un personaje se tratase⁶.

⁶ Resulta notable constatar que el otro documental que utiliza el registro de Gutiérrez, a saber, *Salvador Allende* de Patricio Guzmán, edita el lapsus descartando este y otros ocho versos de la lectura original para crear una versión distinta y acomodada a los fines con-

Así, creemos que todas estas marcas vocales insertas en la lectura apuntan a la emergencia de un testimonio del exilio enmudecido en la letra. La emergencia de un cuerpo está sujeta a una voz que funciona como una conexión para dar carne a una palabra marcada por la experiencia del exilio. La mudez de la letra, como se dijo, se relaciona con el proyecto millaneano que opta por la escritura y que hace muy difícil de rastrear la voz y el cuerpo que la produce, pero también se vincula con la mordaza impuesta a los opositores del régimen y que, de algún modo, se desanuda en el alzamiento vocal, siempre en el contexto del exilio o en el marco de una temporalidad distinta a la de la dictadura. Pensamos que la opción por la mudez no es solo una estrategia de campo literario, sino de sobrevivencia a la vigilancia del régimen a la vez que de denuncia del mismo: el fondo silencioso sobre el que la voz da cuenta de una experiencia.

4. Levantar la voz de su exilio

La dictadura de Augusto Pinochet intercepta la voz de los otros, clausurando la polifonía e interviniendo el panorama lingüístico con una perspectiva monovocal. Al respecto, Millán señala que “toda dictadura te obliga a la mudez, por prudencia, por cautela. No se puede hablar demasiado. Entonces eso va haciendo que uno se comunique de otras maneras” (Piña, 2007). Frente a esta censura, el alzamiento de la voz, aunque se ejerza desde el desplazamiento físico (exilio) y temporal (postdictadura), es una manera de alzarse en contra, si bien no de la prohibición, del legado dictatorial, de la letra de la ley.

Dolar (2007), con respecto al poder de la voz sobre la ley escrita y la letra sacra señala: “esas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria, pueden adquirir fuerza performativa sólo si se las delega a la voz, y es como si el uso de la voz dotara en última instancia a estas palabras de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual” y más adelante:

cretos de su documental. Gutiérrez, en este caso, permite a sus espectadores tener acceso a la fisura y a los múltiples sentidos que esta pudiese comportar, enriqueciendo no solo la experiencia del espectador con la fidelidad del registro, sino aportando una mirada menos depurada del exilio que, como se ha planteado en este trabajo, revela tensiones, incertidumbres y frustraciones.

“es la voz la que, ritualmente, asegura la correcta autoridad de la letra”. La monovocalidad que sostiene cualquier proceso dictatorial está vehiculizada por el cuerpo del mandatario de facto y su asentamiento en el poder, desde donde inaugura su propia práctica oral, modelo y figura del orden que se propone instalar. En este caso, su práctica es opuesta a la del gobierno anterior: frente al discurso allendista, retórico, repleto de giros y juegos lingüísticos, Pinochet propone uno de orden parco e impositivo que da cuenta del talante purgador y pragmático del régimen. Desaparecido el dictador y su voz que sustenta la ley, esta, asentada en el papel, pierde su potencia performativa y se vuelve constatación. La voz del dictador, así como cualquiera otra voz, es frágil y detenta un poder quebradizo que, una vez roto, deja el espacio vacío para el ingreso de otra u otras voces: desafiar el lugar de la voz del dictador es desafiar también su legado en la ley, cuestionar su validez e, incluso, dejarla sin efecto en el orden de la construcción de una memoria.

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

En este sentido, la devolución de la voz al fragmento “48” implica, por un lado, la denuncia a través del testimonio de un proceso doloroso de exclusión y violencia. Señala la posición de un sujeto que anhela el espacio territorial perdido, ciudad que encarna en Santiago de Chile y que, en lo vocal, remueve la mordaza con la que se ha debido escribir *La ciudad*. Por otro, la porfía de regresar a un orden retórico en búsqueda de una palabra perdida que, como observamos en la enunciación de “venceremos”, da cuenta de una fisura fundamental en la historia chilena: dar voz a este poema en el contexto postdictatorial implica distanciarse de un pasado idealizado y sin tensiones.

En términos del proyecto literario que configura *La ciudad*, el autor espejea las «forma de decir» del contexto dictatorial en cuanto a su lenguaje conciso y parco, aunque también en términos de una anulación del individuo que enuncia: es, como hemos señalado, una poética centrada en un lenguaje que prescinde de su dimensión sonora a fin de limitar la subjetividad, una forma de construir el poema que “no da la espalda a lo

«real», sino que se presta, en la elementalidad mecanizada de su lenguaje, a desenmascarar cualquier apariencia de normalidad en lo real y develar el dolor subyacente” (Binns, 2014). En concreto, al restituir el nivel sonoro al fragmento “48”, que al nivel de la letra funciona como una sinécdoque de un país cercado por el lenguaje de la dictadura, la voz inserta el testimonio personal silenciado, el uso de una retórica censurada y, con esto, desestabiliza en términos simbólicos la misma relación ente voz y letra que se ha desestabilizado en la dictadura: como si se utilizara el lenguaje castrense, pero con las inflexiones sonoras del discurso previo y posterior al golpe de estado, negándole la legitimidad, propia de la voz, a esa letra.

La voz de Millán también se alza a propósito de su propia poética objetivista. Se trata de una lectura que desmantela el efecto de unicidad con que suele entenderse la puesta en voz de los textos poéticos, pero es justamente aquello lo que convoca su dimensión política: la actualización experiencial, pero también en el sentido propio de lo sonoro según Nancy (2007), a saber, su condición semántica que no es otra que la de propiciar el vínculo, la reunión, la pluralidad entre los sujetos y su experiencia, en otros términos, la voz como el eco político de una comunidad que desafía la estabilidad de la letra y revela sus fisuras. De este modo, el autor y su experiencia, el propio exilio, se filtra por medio de la voz entre el silencio y la objetividad que la letra parece resguardar.

Bibliografía

- Arroyo, G. (2012). *La poesía no es personal. Extractos de entrevistas a Gonzalo Millán*. Santiago, Chile: Alquimia Ediciones.
- Ayala, M. (2010). Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán. *Chasqui*, 39, 1, 64-80.
- Bernstein, Ch. (1998). Introduction. *Close listening* (pp. 3-26). New York: Oxford University Press.
- Bernstein, Ch. (2009). Hearing Voices. En Perloff, Marjorie y Dworkin, Craig (Eds.). *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (pp. 142-148). Chicago: University of Chicago Press.
- Binns, N. (2014). Epílogo a la reedición de *La ciudad*. En G. Millán, *La ciudad* (pp. 129-134). Madrid: Amargord.

- Cavarero, A. (2005). How logos lost his voice. *For more than one voice* (pp. 19-41). California: Stanford University Press.
- Cuadrado, F. (2002). Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1, 299-311.
- Dolar, M. (2007). Che bella voce!, La lingüística de la voz, La política de la voz. *Una voz y nada más* (Gutiérrez, D., Vignoli, B. Trad.) (Pp. 13-23, 25-47, 128-151). Buenos Aires: Manantial.
- Freud, S. (1973). Los actos fallidos. *Introducción al psicoanálisis* (López-Ballesteros, L. Trad.) (pp. 20-80). Madrid: Alianza.
- Gräbner, C. (2012). The Hurricane Doesn't Roar in Pentameters: Rhythm-analysis in Performed Poetry. *Performing Poetry* (Gräbner, C. y Casas, A. Eds.) (pp. 71-88). Nueva York: Rodopi.
- Gutiérrez, L. (Director). (2001). *Blue Jay, Notas de exilio*. Polo Communications.
- Ihde, D. (2007). Dramaturgical Voice. *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound* (pp.167-176). New York: State University of New York Press.
- LaBelle, B. (2014). Introduction: Movement. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary* (pp. 1-13). Nueva York: Bloomsbury.
- Le Breton, D. (2006). Políticas del silencio. *El silencio* (Temes, A. Trad.) (pp. 55-85). Madrid: Ediciones sequitur.
- Leal, F. (2007). Interrumpir el golpe: arte y política en *La ciudad* de Gonzalo Millán. *Taller de Letras*, 40, 203-220.
- Masiello, F. (2013). Introducción. *El cuerpo de la voz* (pp. 9-20). Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.
- Millán, G. (1979). 48. *La ciudad* (pp. 85-86). Montreal: Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.
- Muro, A. (2012). Una poética del habla cotidiana. *Estudios de lingüística del español*, 32. Recuperado de <http://elies.rediris.es/elies32/>
- Nancy, J-L. (2007). *A la escucha* (Pons, H. Trad.). Madrid: Amorrortu.
- Piña, J. (2007). La persistencia de la memoria. *Conversaciones con la poesía chilena* (pp. 215-254). Santiago: UDP.
- Ramiro, J. (2004). "La palabra es para mí un pharmacon". *Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/millan1.htm>

- Rojo, G. (2018). “La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural”. En A. Higashi e I. Ballester (Coords.), *Madurez de la joven poesía mexicana. América sin Nombre*, 23, 255-268. DOI 10.14198/AMESN.2018.23.21.
- Saussure, F. (1945). Objeto de la lingüística. *Curso de lingüística general* (Alonso, A. Trad.) (pp. 23-34). Buenos Aires: Losada.