

Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca de Juana Adcock* y *Antígona González* de Sara Uribe

RIKE BOLTE

Universität Osnabrück
rike.bolte@uni-osnabrueck.de

INTRODUCCIÓN: «CON SU PROPIO ECO A CUESTAS» - LA VOZ EN LA POESÍA

En *On voice in poetry*, David Nowell Smith da cuenta de la polisemia del concepto “voz” en la poesía: «[w]hat do we mean by “voice” in poetry?»¹. El autor apunta a la diversidad y ambivalencia del significado que la poesía le concede a la voz mediante distintas estrategias («strategies of voicing») y distintos roles (trópicos, prosódicos, ideológicos). Antes de entrar en materia, empero, Nowell Smith remarca también que hablar de poesía significa invocar la exploración de un amplio y sugestivo terreno genérico que se diferencia de los que circunscriben la prosa y el drama, que fueran definidos ya desde la antigüedad; en comparación la poesía recibirá una definición mucho más tarde, recién en el renacimiento. Con vistas a este género de «segundo orden»² cuya paradigmática modernización en el mundo occidental –ante todo francés– ha suscitado un debate fundamental internacional disparado por *Die Struktur der modernen Lyrik* de Hugo Friedrich³, Nowell Smith trae entonces a colación la problemática identificación de la poesía como «entidad», y en el mismo ademán introduce la «cuestión de la voz», solicitando mayor claridad sobre el sistema poesía, que según opina se podría lograr justamente indagando

¹ David Nowell Smith, *On voice in poetry*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 1.

² Karlheinz Stierle, «Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen», en Klaus Hempfer (ed.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 131-149.

³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1956. La traducción castellana se titula *Estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días* y ha sido publicada en Barcelona en 1959, traducida por Juan Petit, mientras que la traducción francesa se publica recién en 1976.

en la voz como categoría⁴.

Existe una profunda y fascinante producción teórica acerca del fenómeno de la voz que se articula con cierta tradición de la filosofía, como también en el ámbito del psicoanálisis. Más recientes son los estudios surgidos en el seno de las ciencias culturales, donde se debaten posiciones críticas entre los estudios de las artes performativas y las ciencias de los medios. Reinhart Meyer-Kalkus, por ejemplo, advierte que por más que los nuevos medios se sirvan también de dispositivos acústicos, la voz habría sido desestimada bajo la primacía de los análisis de textos y de los medios visuales. Por consecuencia, la voz –y toda la gama de implicaciones performativas de los fenómenos vocales– ha sufrido según este autor un desplazamiento hacia la esfera de lo fantasmagórico, se ha convertido en fantasma. Esta des-jerarquización se debe, así arguye Meyer-Kalkus, a un cambio cultural en cuyo transcurso se habría empezado a priorizar y a fetichizar al cuerpo. Por otro lado, en este mismo contexto no se debería subestimar el impacto del intento de Derrida de defender la escritura, y su huella, contra el supuesto fonocentrismo europeo, como él mismo pondrá de manifiesto en *De la Grammatologie* (1967)⁵. También vale la pena considerar las reflexiones de Meyer-Kalkus sobre la demolición del arte fónico vanguardista por parte de los movimientos fascistas europeos, al igual que las observaciones del mismo autor sobre las especificidades estructurales de la percepción acústica, los acontecimientos y esquemas sonoros, incluidas las figuras –o *Gestalten*– acústicas. Las «akustische Gestalten» cobran vida siempre ante un trasfondo ya audible por su parte; a la vez, no obstante, poseen una actividad propia, separada y aislada, que puede o no interferir en la esfera acústica de fondo, o ser contaminada por ella. Estas formas acústicas pueden ser percibidas como instancias –o huellas–; simultáneamente poseen una gama de características que atañen a la percepción en el sentido más amplio, incluido el psicofísico⁶.

En *Poesía vertical* de Roberto Juarroz se declama: «El mundo es un llamado oscuro, / una voz y no un nombre, una voz con su propio eco a cuestas». El texto de Juarroz infunde ideas acerca del «oficio de la palabra», la creación de la presencia, la corporalidad y visibilidad del verbo⁷; sin embargo recalca el peso de la voz cual efecto sonoro, y su *Welthaltigkeit*, su contener mundo; también resuena en él la *Weltfertigkeit* de la voz, su capacidad hacedora, de crear mundo. Partiendo de estas suposiciones, ¿cuáles serían las implicaciones de la voz en cuanto a la violencia inscrita en las cartografías (imaginarias, discursivas) del mundo, los mundos actuales, especialmente los mundos enfocados por los estudios postcoloniales? No sin razón, Gayatri Spivak, quien además traduce al inglés nada menos que la *Grammatologie* (*Of Grammatology*, 1976), introducirá los estudios subalternos en este campo de crítica cultural, exponiendo al mismo tiempo la paradigmática inquietud del «Can the subaltern speak?»⁸. La preocupación de Spivak se volvería pronto piedra del escándalo para toda una línea dentro de los estudios postcoloniales; pero también otras miradas críticas, por ejemplo la de Fernando Coronil, han contribuido a la diferenciación

⁴ Nowell Smith, *op. cit.*, p. 1.

⁵ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

⁶ Reinhart Meyer-Kalkus, «Koexpressivität von Stimme und Blick», en Hans-Peter Beyerndörfer (ed.), *Stimmen – Klänge – Töne*, Tübingen, Narr Verlag 2002, pp. 52-54. Meyer-Kalkus se refiere a una serie de observaciones de la psicología de la Gestalt, entre ellas las de Ernst Cassirer y Maurice Merleau-Ponty.

⁷ Roberto Juarroz, «Sexta poesía vertical» (1975); «40», en Diego Sánchez Aguilar (ed.), *Poesía vertical*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 189 y sig. Además ver: Thorpe Running, *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-centered Poets in Latin America*, London, Associated University Press, 1996, pp. 63-66.

⁸ Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

y profundización de este campo de la disciplina, demostrando cuán importante es someter a un análisis deconstructivista los regímenes imperiales y las identidades producidas por ellos. Los regímenes que surgieran y se expandieran bajo la égida del Occidentalismo⁹ (que siempre conforma una dupla dialéctica con el *Orientalism* de Edward Said) han creado conceptos de subjetividad específicos sobre los cuales urge, aún hoy, poner la mirada agudizando la atención justamente respecto a los dispositivos de articulación que estos conceptos tienen como propios, así como también respecto a los conceptos de subjetividad definidos como alienígenos. Esta perspectiva crítica implica una praxis de la “auscultación” frente a la estratificación (social, étnica, sexual) de las sociedades post- o neocoloniales¹⁰.

La particular atención –ejercicio de ímpetu hermenéutico en primer lugar– que fomenta Coronil, posee facetas lingüísticas, es decir factores que determinan el acto del escuchar en el sentido estricto y como aspecto intrínseco de la comunicación humana. Asimismo comprende aspectos de una escucha activa, es decir un determinado modelo de atención respecto del otro, que incluye un repertorio de señales de atención y función fáctica, de empatía, *feedback*, etc. Quien escucha no puede, opina este autor, elevarse por sobre la voz de quien está hablando, no puede subyugar sus palabras¹¹. De tal modo, se hace patente un ejemplar tratamiento de la alteridad; una ética operativa, fundamental para el trabajo antropológico (p. ej. de Coronil). A su vez Spivak indagará cómo se comporta la producción simbólica de la Academia (occidental, ante todo estadounidense, frente al habla subalterna). La autora demuestra que el discurso académico en cuestión tiene un intolerable sobrepeso con respecto al habla inaudita y en consecuencia propone, a su vez, una escucha subversiva que incite ante todo a que se le hable al sujeto subalterno¹². Coronil simpatiza con la propuesta de Spivak, pero recalca la urgencia de analizar la «historia del silenciamiento», escuchando a los que se volvieron sus víctimas¹³. Siempre respetando los factores específicos de un proceso histórico definido, Coronil entrevé la posición del sujeto hablante (o por hablar) no solamente como estructural sino, además, como un topos constituido por el lenguaje; este topos haría posible el acto político de hablar.

En el presente ensayo –académico– pondremos nuestra atención en un canal y un instrumento comunicacional, en una instancia medializadora que oscila, para reducirlo a una fórmula binaria, entre la materialidad y lo simbólico. Para nuestro acercamiento a la

⁹ Fernando Coronil, *Beyond Occidentalism: Towards Post-Imperial Geohistorical Categories*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992.

¹⁰ Fernando Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», *Poetics Today* 4, 15, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America 15 (1994), p. 657. En el contexto de un análisis de la «anatomía social» de Venezuela a finales de los años ochenta, Coronil ha puesto un acento en las dinámicas de representación y auto-representación a escala nacional. Recordando el violento proceso político que conllevó el cambio de una política proteccionista al neoliberalismo en el país sudamericano, Coronil opone la auto-representación discursiva que llevó a cabo el gobierno venezolano, «mutando» y «mutilando» las necesidades y los representantes del pueblo, y la necesidad de articulación de un lugar de enunciación («locus of enunciation») para el pueblo, que fuese autoconsciente (es decir enunciador también acerca del lugar desde el cual los subalternos tomarían la voz). En este marco, Coronil pone énfasis en la necesidad de una escucha que esté atenta al sujeto subalterno; una auscultación que preste atención precisamente a la voz de este mismo.

¹¹ Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States». Por supuesto que este desiderátum también puede ser transferido a otro ámbito de la percepción, por ejemplo la mirada. Véase Fernando Coronil y Kyle Longley, *Can the Subaltern See*, Durham, Duke University Press, 2014.

¹² Spivak, *op. cit.*, p. 275; 294; 305.

¹³ Coronil, «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», p. 657.

voz en la poesía elegimos no ignorar los planteamientos articulados por Spivak y Coronil, aunque estos fueran criticados entre otras cosas debido a su inclinación al deconstructivismo y su postura anti-materialista¹⁴; es más: pensamos que bajo lo que entendemos como “voz” se halla un agente comunicacional muy dinámico, inserto en un entramado muy complejo: histórico, socio-político y socio-lingüístico, pero también mitológico, como otro componente de innegable *longue durée* al lado del componente histórico. En este contexto, quisiéramos subrayar la tensión dialéctica que, según el aserto de Hans-Ulrich Gumbrecht en sus reflexiones sobre una teoría de la presencia¹⁵, parecería producirse mediante el hecho de que la voz no pertenece definitivamente al área de la presencia, pero tampoco al de la ausencia. También Mladen Dolar, que estudia la voz en los terrenos de la cultura bélica, la ópera y el psicoanálisis (los últimos dos de los cuales están más bien alejados de los objetos de interés de la teoría de los estudios postcoloniales)¹⁶, entrevé un impacto siniestro en la voz, en cuanto es disociada del cuerpo. En lo que sigue ahondaremos en esta esfera, la de lo *unheimlich* de la voz, para después hacer hincapié en un espectrograma de la voz en una poesía, latinoamericana, preocupada por la política y las experiencias de la violencia asociada a procesos sociopolíticos. Nuestros objetos de análisis serán las obras de dos poetisas mexicanas: *Manca* (2013), de Juana Adcock (*1982), y *Antígona González* (2012), de Sara Uribe (*1978)¹⁷.

1. *BOUCHE D’OMBRE* / «BOCA DE SOMBRA»: UN ESPECTOGRAMA DE LA VOZ POÉTICA

Sin lugar a dudas, podemos partir de que la voz en poesía posee una cualidad originaria: «That there should be voice in poetry seems intuitive enough», sentencia Nowell Smith. Los universos sonoros creados por la poesía, concordamos con el autor, se sirven de la voz como médium o material; aunque la autoridad de *Princeton Encyclopedia of Poetry*, citada *ex negativo* por Nowell Smith, opine que no se pueda hablar de voz literal en el espacio del poema, sino solamente de una voz en tanto que «oral metaphor», siempre subordinada a la palabra escrita¹⁸. Más aún, la divisa de Nowell Smith es identificar las diferentes valencias de la voz e insistir en las distintas opciones que tiene la poesía para exhibir, representar o generar una «speaking voice» o inclusive un plural de voces o de

¹⁴ Véase por ejemplo Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY Palgrave Macmillan, 2015, pp. 34-36.

¹⁵ Hans-Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

¹⁶ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006. Citamos de la versión alemana: Mladen Dolar, *His Master’s Voice: Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2007, p. 83.

¹⁷ Juana Adcock, *Manca*, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013; Sara Uribe, *Antígona González*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2012.

¹⁸ Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh et al. (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 1525. Esta entrada reciente poco tiene que ver, advierte Nowell Smith, con una entrada de la *Encyclopedia* de 1993, en la que se recuerda la fundamental relación entre la poesía y lo sonoro. Igualmente, en esta edición de la enciclopedia se enfatiza la dimensión performativa de lo vocal en los terrenos de la poesía, como además el «oído interior» de la lectura silenciosa. Nowell Smith identifica aquí una aprehensión gradual de la voz de parte de la disciplina poética, que llevaría del concepto «speechsound» a la metáfora. Por otro lado, no se encuentran entradas en las ediciones de la *Encyclopedia* de 1965 o 1974 que conciernen a la voz; según Nowell Smith esto se debe a que la crítica metafísica de la voz por un lado y la ideológica por el otro aún estaba por darse.

instancias vocales. Frente a estas ofertas vocales de la poesía, el lector o la lectora estarían invitados «to “voice” a poem»¹⁹. La voz instrumentada en las recitaciones de poesía por parte de los/las poetas, le hace eco a la voz concebida por el lector/la lectora en el acto de recepción de un poema leído por él o ella misma. Un manual fundamental para el *state of art* de la teoría de la poesía en Alemania²⁰, aclara que en esta zona performativa de la literatura, muy poco tratada por la teoría literaria, se revela todo un abanico de funciones desempeñadas por la voz. Según este manual, la lectura de poesía en voz alta –que junto al *spoken word* podría ser denominada como un género propio– parecería adquirir una autoridad propia por la simple entrada en acción de la voz. A este aspecto se le sumaría la presentificación de una supuesta autenticidad y auraticidad lírica. También el recital de poesía puede ser considerado un «monólogo explorativo» (autoral) que incita a la audiencia a entrar en su propia auto-comunicación. A medida que la praxis cultural de la lectura en voz alta va siendo tomada en cuenta como parte de la historia socio-cultural del leer, la teoría de Derrida acerca del fonocentrismo (y por ende la metafísica de la voz) va cobrando un nuevo significado, a más tardar en el momento de reflexionar sobre el peso de la palabra pronunciada en el recital poético²¹. Calibrando el peso de la voz en la poesía cabe además señalar la compenetración de la poesía con el arte dramático, por ejemplo allí donde el drama ofrece elementos corales; o donde en el drama épico-lírico el acto individual de tomar la palabra, o la polifonía, se exhiben como un potente instrumento vocal –y político–²².

La quintaesencia de las observaciones de Nowell Smith entorno a la pregunta de cuál sería el lugar de la voz en poesía, y cuál el concepto más aplicable para la exploración de esta, es el deseo de no enfatizar solamente la poliglosía inherente al decir poético. Del mismo modo que no existe univocalidad hermenéutica, tampoco sería favorable fijar un entendimiento determinante respecto a la dimensión vocal de la poesía. Por consecuencia, la dimensión de la voz en la poesía se presenta como cuestionable, es más: como inquietud. Nowell Smith encuentra una traducción para este estatus: la de con-figurar la vocalidad poética en un área de tensión entre lo metafórico y lo material (sonoro en el sentido literal). La teoría de la poesía se ocuparía entonces de pensar este campo de cruce configurativo en el sentido más plural posible: de tal modo la voz puede surgir desde el repertorio de las «figures of sound» o de las «figures of speech» retóricas (aliteración, asonancia; interjección, apóstrofe, etc.), o, por otro lado, articularse de un modo más palpable como en el caso de la onomatopeya o glosolalia. También puede manifestarse en forma de persona, de subjetividad, de identidad individual o colectiva etc. Pero ninguna de estas instancias debería ser aprehendida de forma aislada, así sostiene Nowell Smith, sino en su interacción recíproca, aceptando las grietas entre ellas, y asumiendo el terreno de la poesía en términos vocales como un campo intersticial en el que se harían palpables «the shapes and dynamics of voice’s self-configuration»²³.

¹⁹ Nowell Smith, *op. cit., ibid.* El autor mismo pone en comillas el término «speaking voice».

²⁰ Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016.

²¹ Pia Elisabeth Leuschner, «Lyriklesungen», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 28 y sig. El concepto del recital de poesía como «monólogo explorativo» remite a la poeta Anja Utler. Volveremos sobre esta autora más adelante. Véase: Anja Utler, «manchmal sehr mitreißend». Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte, Bielefeld, transcript, 2016.

²² Bernhard Reitz, «Lyrik und Dramatik», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 194-202.

²³ Nowell Smith, *op. cit.*, pp. 1-3. Acerca de las figuras retóricas sensualizadoras, y sonorizantes etc., véase también Nicola Gess, «Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute», en Netzwerk “Hör-Wissen im Wandel” (ed.), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin y Boston, de Gruyter, 2017,

El intento de acercarse a la voz en la poesía de la forma más plural posible desemboca entonces en asunciones conceptuales como la auto-configuración. No obstante, una parte importante de las teorías sobre la voz (en la filosofía, el psicoanálisis y también en los estudios culturales) toman en cuenta la categoría de la otredad –y finalmente la de la auto-extrañeza–. Este planteamiento centrado en lo Otro, que se acopla a la teoría del objeto, lleva obviamente, a Lacan: «Sabemos que Lacan retorna a Freud y dice que el objeto [en este caso la voz, R.B.] no es que no estuvo y se perdió, sino que el objeto nunca estuvo, está perdido en la estructura, por ser sujeto del lenguaje, por nacer en el campo del Otro»²⁴. La llegada al lenguaje, a la matriz de las significaciones, que marca el advenimiento del sujeto infantil, se realiza mediante la transmisión lexical que llevaría a cabo la madre; el cuerpo maternal representaría el “lugar otro” frente al cuerpo infantil que está ineludiblemente sometido al cuidado (alimenticio, higiénico, emocional, etc.) de la madre²⁵. En este contexto, el cuerpo del sujeto en construcción es además todo oídos respecto a la voz de la madre; voz que va y viene, marcando un sistema en el cual siempre habrá también separación, *Fort-Da*. ¿Cómo se suceden en la poesía las señales de ausencia/presencia emitidas por el aparato fonador, y su soporte visual y sensual, la boca (cuya función natural es alterada en cuanto se la pone en función del lenguaje²⁶)? ¿Podemos identificar en la poesía las trazas de la desterritorialización que sufre la boca desnaturalizada, podemos encontrar trazas del modo de exteriorización a la que está sujeta mediante el lenguaje –el habla–, como advierte Mladen Dolar?²⁷

Para el cine, Michel Chion ha definido un concepto fundador que hablaría de la especificidad de la voz en el cine: la voz “invisible”, discreta y oculta, “inaudita”, que el autor y compositor francés llamaría la «voz acusmática»²⁸. Emitida por el *acousmâitre* –una figura puramente perceptible mediante su voz– la voz (acusmática) se torna traza siniestra, *bouche d'ombre; ombre parlant*²⁹. Simultáneamente parecería adquirir cualidades mágicas en tanto que «unseen, bodiless voice», como si de un órgano omnisciente se tratase: «the voice seems to know everything about us». Esta voz cuasi-divina perdería su fuerza en el momento de asentarse en un cuerpo; conforme se va des-acusmatizando, se iría disipando su extrañeza³⁰.

En el cine se crea un campo de tensión entre el efecto-realidad (de concreción y veracidad cinematográfico producido por la banda sonora al fundir/sincronizar los objetos visualizados); y el efecto de-realizador y desnaturalizador de la voz acusmática (que no

pp. 253-288 y p. 266.

²⁴ María Victoria Abaurrea, «De mi voz y tu mirada», en José L. Slimobich y María Victoria Abaurrea, *El psicoanálisis en la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 55.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Miran Bižovic, «The Omniscient Body», en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso, 2006, pp. 22-23; Mladen Dolar, «Kafka's voices», en Slavoy Žižek (ed.), *op. cit.*, p. 332.

²⁷ Dolar, «Kafka's voices », p. 332.

²⁸ Michel Chion, «La voix au cinéma», *Cahiers du Cinéma* (Coll. Essais), Paris, 1984. Michel Chion, *La Musique électroacoustique*, PUF, Que sais-je, Paris, 1982. El ejemplo que nombra Chion para ilustrar el funcionamiento de la voz acusmática en el cine es *Das Testament des Dr. Mabuse* de Fritz Lang (Alemania, 1932).

²⁹ Véase la entrada de «acousmètreo» en el Glosario de la Christian-Albrechts-Universität de Kiel, Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung: <<http://www.filmmusik.uni-kiel.de/glossari.php>> (fecha de consulta: 28/07/2017). Los conceptos *bouche d'ombre* y *ombre parlant*, remiten a la poesía de Victor Hugo.

³⁰ Dolar, «Kafka's voices », p. 332.

tiene que ver ni con el *voice-over* ni con las voces intradiegticas³¹). En terrenos de poesía podemos suponer acaso un equivalente recurriendo a las investigaciones lacanianas que se han ocupado de esta temática, además de la propuesta de Nowell Smith de centrarse en la polifonía interactiva de la poesía y las respectivas cualidades de cada tipo de voz o instancia vocal. A diferencia del cine, en el caso de la poesía debemos, empero, pensar un fundamento sonoro ligado a la musicalidad; a partir de este podemos adscribirle a la poesía importantes aspectos líricos en tanto que estos provienen del canto (instrumentado)³²; valga también mencionar la advertencia de que la voz haría brotar huecos en el texto que se ofrecerían a la interpretación como claves musicales³³. Podemos pensar una voz circulante que no posea fuente visible³⁴ en cualidad de “trasgo acusmático” («akusmatischer Spuk») que fundaría la categoría de la expresión acústica con el campo de lo atmosférico/anímico³⁵; la voz estaría desde ya en el texto, como una función flotante; y aunque no se evoque ni identifique de manera explícita, existiría como germen, por ejemplo, anidando en el silencio³⁶. Lacanianamente hablando, empero, el instrumento y médium “voz”, justamente en esa presencia inaudible, y más aún si no pertenece a ningún cuerpo (o ninguna otra entidad/concreción visible), se volvería objeto del deseo poniendo de relieve su flotante ubicación en lo exterior del lenguaje y el impulso de incorporación³⁷. Si en cambio «del Otro nos llega la voz», entonces «tenemos el goce»³⁸.

Más allá de tomar en consideración todas estas y muchas más pautas teóricas y conceptuales, para ahondar en la cuestión de la voz en la poesía es útil preguntarse por los tipos de voz, siempre que esto suceda con respecto a sus variantes metafóricas y materiales. Valga, por ejemplo, discernir la voz deíctica como una voz básica que mediante el sujeto de expresión proporciona la orientación temporal, local, modal, etc.; esta voz podría ser aprehendida como un “nodo” rodeado por otras instancias vocales, supra- o subordinadas, identificables según tonalidades³⁹, sus posiciones modales, etc. Así por ejemplo la voz imperativa; o inclusive la voz imperante; o al contrario, la voz interrogante, emitida desde la duda o referida a lo dudoso; o la voz declamadora, etc. Estas variantes se corresponden con un mandato genérico, según el cual la poesía debería ofrecerse para la lectura en voz alta, en la cual las voces archivadas recobrarían su vitalidad y le exigirían a la audiencia un saber acústico («Hör-Wissen») basado en el «dejà-entendu» (reminiscencia acústica)⁴⁰. A la vez, los distintos tipos de voz puestos en función por la poesía, concuerdan con distintas situaciones, de habla, informe o relato, y se encuadran en los esquemas retóricos o inclusive en determinados sub-géneros, por ejemplo la letanía, la elegía, la oda. Un aspecto por deslindar aquí es si las instancias vocales son ficticias o no⁴¹. Otro

³¹ José L. Slimobich, P.E. Chacon et al. (ed.), *Lacan: la marca del leer*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 149.

³² Winfried Eckel, «Lyrik und Musik», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, pp. 213-214.

³³ Slimobich, Chacon et. al (ed.), *op. cit.*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 150. Las observaciones sobre esta voz circulante se refieren aquí al cine.

³⁵ Gess, *op. cit.*, p. 265.

³⁶ Acerca de silencio (y exterminio) y literatura véase George Steiner, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber, 1967.

³⁷ Slimobich, Chacon et al. (ed.), *op. cit.*, pp. 151, 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 133.

³⁹ Gess, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 286. El término «dejà-entendu» remite a Peter Matussek.

⁴¹ Véase Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000, pp. 184, 186.

criterio a tomar en cuenta sería la relación que mantiene la instancia vocal con la instancia receptora, que a su vez se encuentra insertada en el texto, y por supuesto también deben de ser estudiadas las configuraciones interactivas de estas instancias. La pregunta que se plantea aquí es quién o qué habla de qué modo y con qué orientación deíctica, y en qué cuadro estilístico se inserta este hablar (en términos retóricos, metafóricos); en qué registros sociolingüísticos se inscribe (en términos de contexto pragmático); y qué tonalidades sonoras ocupan estas instancias (en términos materiales). Volviendo a la preocupación de Spivak, todas estas preguntas deberían conducir al interrogante acerca de las estructuras de subalternación, la existencia y valencia de los vacíos verbales y vocales en la poesía; la presencia de instancias vocales inauditas, y la significancia que esta presencia cobra en un poema, si el orden de las instancias vocales es dinámico, si se transforma, o no; si las voces se alternan, cambian de posición, etc. ¿Cuál de las voces que emite el poema domina a la otra; hay una instancia vocal imperante (mundana, política), otra quizás omnipresente, acusmática, mágica, divina; otra huyente, quizás ausente, que solamente se vislumbra a “media voz”, o que es callada? ¿Qué función ideológica y/o política podrían tener estas distintas voces, o la mera existencia de su asimetría; cuál serían sus efectos (emocionales, ideológicos, políticos), y respecto a qué tipo de audiencia podrían inmiscuirse estos efectos en la realidad extraliteraria? A continuación, y con estas herramientas, ahondaremos en el campo político de la voz poética para acercarnos a las obras de Adcock y Uribe.

2. LOS CUERPOS AUSENTES, LAS VOCES DESPLAZADAS: VIRUS Y VOCES DE LA VIOLENCIA EN LAS OBRAS DE JUANA ADCOCK Y SARA URIBE

Las poetas Juana Adcock y Sara Uribe pertenecen a la más joven generación de poetas mexicanas; Adcock siendo residente en Escocia desde hace una década y representante de una poética bilingüe y transfronteriza. Cuando en el 2012 el ensayista y también poeta Luis Felipe Fabre da cuenta de la más que evidente renovación de la poesía mexicana, identifica en su cuerpo colectivo un «virus de la inconformidad», por ejemplo frente los linajes poéticos pesados, como el de Octavio Paz. El “virus” despertaría un *aggiornamento* mediático y comunicacional en el sentido más amplio, de intercambio poético pragmático y poetológico en un contexto transnacional y especialmente latinoamericano. Este “virus” también aportaría un «cambio de paradigma poético» que modificaría inclusive el pasado (del escribir poesía en México)⁴². Efectivamente, entre las prácticas in- e trans-scripturales que aplica la nueva generación de poetas en México, se encuentran por ejemplo recursos del *body art*, como los tatuajes poéticos⁴³; pero también otros compromisos con el cuerpo: escrituras que hacen patente la ligazón de la palabra y la voz poética con el cuerpo; hasta verdaderas puestas del cuerpo, o por lo menos puestas de la voz empírica, como en el caso de la poeta María Rivera, que participó en la Marcha por la Paz en 2011 recitando su célebre poema «Los muertos» en el Zócalo de una forma que conmovió a las masas⁴⁴ (también es activista en twitter). Al igual que una poeta como Cristina Rivera Garza, aunque representante de una obra un tanto más establecida, se ha ocupado en su libro de

⁴² Luis Felipe Fabre, *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2012, pp. 8, 9, 11.

⁴³ Fabre, *La edad de oro*, p. 10. Fabre se refiere a un tatuaje en el cuello de la poeta Minerva Reynosa.

⁴⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ>.

ensayos *Dolerse*⁴⁵ de los usos del lenguaje frente al dolor (corporal, social). En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*⁴⁶ diserta sobre las relaciones del lenguaje y las dinámicas de la circulación y del acontecer instantáneo, como anota la entrada «Tractatus logico-tuiterus» del libro, donde se aclara que el tuit no narra sino que constata el sucedimiento instantáneo. Las posiciones de la también crítica Rivera Garza conforman una orientación para la lectura de poetas como Mónica Nepote o Luis Felipe Fabre, éste último siendo autor no solamente de agudos “poemas zombie” que cristalizan la temática de la violencia en México (en especial aquella contra las mujeres)⁴⁷; sino además de un ensayo sobre la literatura y el vacío, y la necesidad de lo post-poemático frente a la ausencia por violencia⁴⁸.

La teoría actual de la poesía, por un lado, se renueva con vistas al paradigma de «poetología de los saberes» («Wissenpoetologie»)⁴⁹ que incorporaría escrituras poéticas atentas a los más nuevos quehaceres científicos, incluidos los de las ciencias naturales, y los progresos biotecnológicos, y por otro se renueva en tanto que supondría el cuerpo físico como una base funcional del poema, desde el cual el poema nacería. También, el cuerpo como paradigma entra en los conceptos poetológicos que priorizan la textualidad, la composición cifrada y sus implicancias de “lectura” (priorizada ante otros procesos de significación), en tanto que un texto puede ser un tejido con características corporales, es decir formar un cuerpo textual. En este sentido, Roberto Cruz Arzabal reconoce en la escritura de otra integrante de la novísima poesía mexicana, Carla Faesler, un «cuerpo verbal» que se abisma hacia la palabra interiorizada, incorporada, mostrando así «la carne de la masticación y del habla, la carne que habla del cuerpo»⁵⁰. En estas observaciones se divisa claramente el punto de cruce entre la categoría presencial y material del cuerpo y aquella de la voz (con estas mismas facetas cualitativas). Cruz Arzabal, en su ensayo sobre la «Participación del cuerpo y de la imagen en el poema» pone además la mira en la «violenta» escritura de Juana Adcock, que en *Manca* ofrecería «una reflexión sobre la materialidad de un cuerpo que no puede ser representado», de un cuerpo quebrado, y quebrado en el cuerpo del poema⁵¹. Según el autor, la “experiencia” corporal en la obra de Adcock es expulsada del campo representacional, con lo cual entrarían en juego dos acepciones del concepto, 1. la experiencia como vivencia empírica personal; 2. la experiencia como conocimiento. En la escritura de Adcock, así arguye Cruz Arzabal, se atestigua «un acto de pura presencia» cuyo uso del verbo se encuentra en alta tensión con el cuerpo, porque se habla de cuerpos limitados, liminales, mutilados⁵². Como desvalido recurso, el lenguaje busca aquí dispositivos de articulación adecuados a la crueldad de lo que pide ser

⁴⁵ Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Sur+, 2011. Esta publicación es acompañada por otra obra, *Condolerse*, publicada en la misma editorial. En este volumen quince autores (entre ellos/as Roberto Cruz Arzabal, Mónica Nepote y Sara Uribe) entran en diálogo, a modo de remix o loop, con el primer texto de Rivera Garza.

⁴⁶ Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México, Tusquets, 2013.

⁴⁷ Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca, Oaxaca Almadía, 2013.

⁴⁸ Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

⁴⁹ Evi Zemanek, «Gegenwart», en Dieter Lamping (ed.), *op. cit.*, p. 473.

⁵⁰ Roberto Cruz Arzabal, «La Participación del cuerpo y de la imagen en el poema»: <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/16700/> (fecha de consulta: 18/08/2017).

⁵¹ Cruz Arzabal, *ibid.*

⁵² Cruz Arzabal, *ibid.*

enunciado: las des-figuraciones y desapariciones de cuerpos en el contexto de una sociedad azotada por el crimen organizado, y la falta de respuestas jurídicas y estatales. Cruz Arzabal hace hincapié en que nuestro mundo perceptivo y mediático estaría dominado por la imagen, por una suerte de visibilidad viral (un deseo de “querer ser imagen”); a la vez señala, remitiéndose a Kenneth Goldsmith, que el pre-medio de la imagen, por lo menos la digital, sería siempre el texto; y la imagen sui generis modificada «por la tensión estructural del lenguaje verbal como un virus»⁵³. Varios virus, entonces, circularían por el cuerpo colectivo de la poesía mexicana actual: el virus de la inconformidad, diagnosticado por Fabre, y el virus del lenguaje verbal diagnosticado por Cruz Arzabal, que se aseguraría una entrada intermediada por los nuevos medios predominantemente visuales, en cuya iconicidad, empero, subyace el verbo.

¿Cuál sería, entonces, el lugar de la voz en esta poesía, y cuál su función? Rebobinemos hacia el punto de los prolegómenos sobre la función flotante de la voz en el texto poético, germinada desde el silencio; y, por otro lado, de su ligazón, en esta cualidad, con la Otredad –que puede ser lo Otro de la violencia impuesta, o lo Otro deseado, necesitado (la voz “materna”, nutriente, acogedora). ¿Qué registros más puede poseer la voz en la poesía mexicana actual afectada por la violencia, siguiendo los parámetros expuestos por Nowell Smith, y: existe un equivalente en la poesía mexicana respecto al deseo de “ser imagen” –es decir: el deseo de ser voz–?

2.1. “ESTAR AL LORO”: DÉJÀ ENTENDUS GLOSOLÁLICOS EN LA POESÍA DESCABEZADA DE JUANA ADCOCK (MANCA, 2013)

En *Manca*, Juana Adcock posiciona al cuerpo como un lugar de enunciación y decisión agudas, si bien no expuesto a la auto-ironía, al menos al roce de lo grotesco. En «Manca», el poema que da título al libro y forma parte de la sección «A la Bastille», el sujeto poético decide cercenar su mano en vivo⁵⁴. Se trata de un texto metapoético cuasi-amputado acerca de una sesión de *body art* autodominante (en el que el acto de escribir se traslada a los pies) que parecería hacerle eco a otro texto de la misma sección, «Después del espectacular entierro de la pierna del Señor Presidente»⁵⁵, consagrado a recordar la pierna amputada (y pomposamente enterrada) de Antonio López de Santa Anna, “Napoleón del Nuevo Mundo” que ocupó la presidencia en México en varias ocasiones y fuera bautizado Quinceañías tras perder su pierna en la batalla de Vera Cruz contra los franceses (1838).

Estos dos textos son precedidos por otros en los que se rastrea la mutilación de cuerpos esta vez anónimos, bajo la influencia de la omnipresente y (literalmente hablando) descabezada violencia que reina en México. Cabe destacar que la violencia está presente en los textos de Adcock de una manera invisible que circula en calidad de trasgo por los escenarios –interiores, poblados y paisajes– y como tal motiva la necesidad de expresión; mientras que sobre los cuerpos, agredidos ya desde un antes histórico, parecería flotar la voz no tanto como un instancia, sino como un necesario aunque inalcanzable instrumen-

⁵³ Cruz Arzabal, *ibid.*

⁵⁴ Adcock, *op. cit.*, pp. 42 y sig. Existe un remix de este poema escrito por Luis Alberto Arellano, poeta admirado y amigo, fallecido en 2016, que aquí queremos recordar. El remix se encuentra aquí: <http://transtierros.blogspot.fr/2015/04/manca-juana-adcock-luis-alberto-arellano.html>. Arellano le da una vuelta de tuerca más al nivel metapoético del pre-texto, y declina una serie de posibles expresiones verbales vitalicias «contrarias al poema», para terminar con una alusión al enunciado final del poema, o “el pie del poema” de Adcock.

⁵⁵ Adcock, *op. cit.*, p. 37.

to contra la ominosa eficacia de la intocable violencia. También la voz (utópica) podría tener, pero no tiene, la función de atestiguar las secuelas materiales de aquella: cabezas, ojos volcados al vacío, arrojados a las fosas de la muerte masiva y el olvido. En el poema «Comarca de San Fernando (poema plagiado del periódico)» dice por ejemplo: «Es importante decir lo que pasó». Sin embargo, la voz que expresa este desiderátum a continuación parecería perpetuar el silencio establecido, porque habla y se lamenta, pero no narra lo acontecido («y todos en San Fernando lamentamos mucho / lo que ocurrió»), o más bien sí cuenta, pero no lo significativo (es decir: lo que motivara la oración exhortativa). Efectivamente, la voz en este poema se anda con rodeos dando fe de la buena conducta («esfuerzo, sacrificio») de los habitantes de la zona acribillada de San Fernando («Estábamos temerosos, tú podías ver carros por allá / pero no sabes más / sólo escuchas y ves, estábamos esperando»)⁵⁶ y recordando que los habitantes (el anónimo “nosotros”) se reúnen y hablan a Dios y a la fuerzas armadas. Pero la instancia vocal del texto también hace caso omiso del relato que fuera objeto de las comunicaciones; únicamente es enunciativa de la exhortación que se vuelve ritornelo. Conforme se van repitiendo las aseveraciones de que habría que hablar, se ensancha el escenario de la devastación: «Hacemos un censo de infames sin padre / de mujeres al frente de sus familias / tenemos que cargar con la parte que nos toca / tenemos que decir por qué sucedió [...] / Es importante decir lo que pasó»⁵⁷. Poema docu-ficcional de efecto vocal cuasi-coral y a la vez paradójicamente calado, «Comarca de San Fernando...» desemboca en un comentario final que alude, aparentemente, a la rendición del éxodo, como si una voz divina (¿acusmática?) se hubiese alzado sobre la voz paradójica del sujeto enunciativo.

Otro texto, «Loro»⁵⁸, cuyo título remite al ave de la familia *psittacidae* entre cuyas especies muchas aunque no posean cuerdas vocales saben imitar la voz humana, exhibe un nefasto escenario: «Una mujer morado verde amarillo rasguños latigados / amarrados los pies y un mensaje cavado en las plantas». Esta mujer-loro es objeto de un hablar cuyo origen tampoco es identificado. Otra vez, la voz enunciativa parte de un “nosotros”, como si de un cuerpo y una perspectiva unánime se tratase; además se expiden ambiguas opiniones no identificables («lo bueno es que salimos / temprano pero no mames se la mamaron»).

Luis Alberto Arellano en su *remix* meta-meta-poético de «Manca» hablaba de «poesía snuff»⁵⁹, a saber de una poesía que, en analogía al cine o vídeo snuff, grabaría crímenes cruentos en vivo y en directo. Efectivamente, en *Manca* un número considerable de textos presencia de forma muy directa al menos los vestigios de crímenes inimaginables (y sin embargo cotidianos y realizados sistemáticamente). Como también remarcará Arellano (y como demuestra «Comarca de San Fernando...»), los poemas de Adcock citan tanto visible como invisiblemente al mundo mediático y a los recursos de la prensa: «poemas encabezado[s] de noticiero sensacionalista / para traicionar / y resistir a la señora poesía / esa que camina pasado meridiano / muy pomposa por las orillas de esta pileta / donde el sol se oculta»⁶⁰. Arellano en su respuesta poética a Adcock evoca que en *Manca* resuena, ya desde el título, la voz de un instrumento cuya libertad de expresión, como es sabido, en México se encuentra en pésimas condiciones. Por algo en los “poemas pastiche” o “poe-

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 29 y sig.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 27 y sig.

⁵⁹ Arellano, «Manca». Véase nota 55.

⁶⁰ *Ibid.*

mas plagio” de Adcock se apela a nivel intertextual antiautoritario a los recursos sensacionalistas y por ende ficcionales de la prensa, por otro lado se remite a recursos ficcionales propios, poéticos, linkeados con los recursos de la literatura de horror, y la fantástica.

Y así prosigue la voz en «Loro»: «Nos levantamos y la ciudad mojada tras el vidrio ahumado / de perfumes de barrio de geranios cipreses y tomillo // Los cuerpos mutilados pasan a un lado con sus paraguas / sus impermeables sus contenedores férreos y cristalinos»⁶¹, para desembocar en un *travelling* que enmarca cabezas y cuerpos ferozmente dislocados, aunque de manera abstracta, como disociados en el sentido psicopatológico (de des-realización clínica). Cabeza, cuerpo y, al fin, un cadáver, son los elementos inminentemente expuestos en «Loro». El enigma del poema consiste en la cifra del ave parlante que está a la merced comunicacional del cosmos humano que lo rodea; y probablemente sea la única instancia que alce la voz en medio de “lo inaudito”, graznando una retahíla de “déjà entendus” («mandala, arcipreste, comadrona, isótopo, encandil»)⁶². Este saber acústico inconsciente, trasferido al sistema comunicacional humano, figuraría bajo el rubro de la glosolalia –fenómeno lingüístico patológico inducido, entre otras cosas, por intoxicación-. «Loro» despierta además asociaciones respecto al cine neo-fantástico, por ejemplo el de la argentina Lucrecia Martel, que en *La mujer sin cabeza* (2008) supo montar un cosmos aterrador, mediante una sutil desorientación de las convenciones perceptivas. En casi todos los textos de Adcock reina lo descabellado, metonimia de descabezado; en «Cabeza»⁶³ se recurre además a las estrategias de la poesía visual para evidenciar la largamente ejercida e inscrita cultura de la decapitación. En el texto fusionan supuestas (y soberanas) prácticas precolombinas con las actuales, esto es: las atroces decapitaciones entre los narcos (cuyos “trofeos” después son mostrados en Internet), que imponen hablar de un “monstruo de muchas cabezas” que está azotando a México.

Ofensivamente inconexo se muestra también el poema «Esquirlas»⁶⁴, primer texto de *Manca*, deslumbrante en el sentido más cruel. Dice: «Y su voz / quemadura meteorito / Las tallas cascarón / metálico huevo / menudo inocente / que salió cocido // charca colorida un iris / salpicando la banqueta / me mataron ay a mis hijos [...]». Con ello, el terreno de la poesía en términos vocales se presenta no solo como un campo intersticial de distintas voces implícitas no identificadas que se sobreponen en su (entendible) acallamiento, sino como un espacio en el que estas se abisman hacia el más profundo terror, denegando por completo la idea de la «self-configuration» vocal. Pero aquí concluimos estas breves reflexiones sobre las voces desplazadas en la escritura de Juana Adcock, para volver al cuerpo que, como anotara Cruz Arzabal, imposiblemente puede ser imaginado. El texto termina: «no vayamos a amanecer doblados / en un tambo sosa cáustica / astillas los huesos / espuma las vísceras»⁶⁵. En suma: la voz –como instrumento de expresión personal, y como instancia de expresión de un conocimiento colectivo– se ve desplazada ante el fantasma de un cruento *tableau* en el que incontables cuerpos son fragmentados y ausentados y sin embargo así ocupan el terreno de todo un país. Cada hablante frente a la violencia, cada voz que hable frente a los innumerados victimarios se vuelve “loro” (como en «Loro»), mientras que los testigos taciturnos, aterrados, están obligados a “estar al loro” (“estar al loro” = estar atento, estar al tanto).

⁶¹ Adcock, *op. cit.*, p. 27.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ *Ibid.*

2.2. ANTÍGONA, MULTIPLICADA: EL CONTEO DE LOS MURMULLOS MORTUORIOS, POR SARA URIBE (ANTÍGONA GONZÁLEZ, 2012)

En otro entramado textual igualmente complejo irrumpe la estrategia del *voicing*, que Sara Uribe elige para su obra *Antígona González*. Este texto, un trabajo de encargo para el teatro (estreno en 2012), forma parte de un corpus de adaptaciones del mito de Antígona desde las literaturas latinoamericanas que, a su vez, es bastante amplio y abarca entre otras a: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, 1951; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, 1957; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, 1968; y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro, 1986⁶⁶. Esta última obra, argentina, que se ha vuelto célebre entorno a la cuestión de las Madres de Plaza de Mayo y su batalla por la aparición con vida de los desaparecidos, ha sido estudiada por Diana Taylor, Annette Wannamaker, Anna Llorba y otras, planteando Llorba justamente la pregunta acerca de la voz (femenina)⁶⁷.

George Steiner ha subrayado en los años ochenta del siglo pasado que la obra de Sófocles sería una tragedia insuperablemente significativa y por lo tanto reescrita múltiples veces⁶⁸; quince años más tarde Judith Butler intentará una lectura psicoanalítica antinormativa y subversiva⁶⁹. *Antígona González*, de Sara Uribe, hace ostentativamente transparente su participación en este corpus intertextual y también teórico⁷⁰; insertándose en una red de textos que celebran un personaje que alza la voz de forma declamatoria y poniendo en juego su cuerpo. No sin razón, Gambaro ha creado una Antígona postmoderna de impresionante presencia performativa, cuyo núcleo motivador sigue siendo el deseo, el derecho y el deber de la apropiación de los muertos. El modelo estatuido por Sófocles –una Antígona como figura dividida entre la razón de Estado y su carnal deseo de enterrar a su hermano–, adquiere en Gambaro una voz femenina contestatariamente anti-discursiva; la dramaturga argentina hace patente además que la antigua tragedia ofrece un reservorio de mitologemas (con sus respectivos psicologemas) que pueden ser transfigurados, conservando empero el corazón del hipotexto: el impulso por mantener el contacto con los muertos y el cuidado, aunque furioso, de una cultura necrológica y por lo tanto de la memoria, como sentenciara Diana Taylor: «[Gambaro's] play is both an obituary and a memento mori»⁷¹. A esta radical respuesta performativa, repetitiva y paroxística frente a la ausencia de los muertos ofrecida por Gambaro (entre otras), responderá a su vez Sara Uribe con un doble acto de apropiación: reformulando el sujeto del texto (el intento de apropiación ejercido por Antígona), y realizando el acto mismo de su apropiación escritural. En este sentido, su obra comienza con una cita de Cristina Rivera Garza: «¿de qué

⁶⁶ Respecto a otras adaptaciones modernas del mito, véase la entrada de: Luz Elena Zamudio Rodríguez, «El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe», en *Romance Notes*, 54 (2014), pp. 35-43.

⁶⁷ Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's Dirty «War»*, Durham, Duke University Press, 1997; Annette Wannamaker, «Memory also makes a Chain: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*», *The Journal of the Midwest Language Association*, 33/34 (2000/01), pp. 73-85; Ana María Llorba, «*Antígona Furiosa*, ¿una voz femenina?», *Gramma Virtual*, 1 (2000): <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507> (fecha de consulta: 07/08/2010).

⁶⁸ George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984. Véase además Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, pp. 35 y sig.

⁶⁹ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kindship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.

⁷⁰ Uribe, *op. cit.*, «notas finales y referencias», pp. 103-110. La referencia a Butler se hace en p. 104.

⁷¹ Taylor, *op. cit.*, p. 209.

se apropia el que se apropia?»⁷². El texto de Uribe se posiciona frente a lo Otro que son los muertos, como también lo Otro que son los textos antigonescos ya existentes, sobre todo los latinoamericanos (que en general fueron escritos en el contexto de estrategias de camuflaje literario en tiempos de dictadura y censura).

Después de disertar también sobre la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal –poema en verso libre dedicado a los marginados y ausentados, enlazado a modo de collage con el universo del tango canción–, *Antígona González* sentencia «La argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país. / : Antígona Furiosa es un pastiche. / : Antígona Furiosa es también la indagación sobre quién es el verdadero héroe»⁷³.

¿Pero cuál es la voz propia de la Antígona de Uribe?

El incipit es: «Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas»⁷⁴. Esta aseveración sucede al subtítulo de la obra, «Instrucciones para contar muertos»⁷⁵; encabezado bolañiano y fórmula conceptual que, siguiendo al planteamiento de Luis Felipe Fabre acerca de lo post-poemático (que según este autor incluye a las novelas de Bolaño)⁷⁶, debería ser leído suponiendo que sería posible una lectura de la ausencia, en tanto que un texto puede ofrecer marcas materiales de lo ausentado: agujeros textuales.

Los agujeros textuales en *Antígona González* se presentan decididamente a nivel vocal; apuntan a lo que anotaba Meyer-Kalkus y también Cruz Arzabal acerca de que el lenguaje –y las bocas que lo emiten– estaría ensombrecido por la predominancia de lo icónico y también por el cuerpo fetichizado; por otra parte debemos resaltar que en este caso el lenguaje resulta enmudecido bajo la impresión de los cuerpos desfigurados por la violencia. Resulta difícil de definir si lo fantasmagórico reside, según afirman las teorías de la voz de Meyer-Kalkus, Gumbrecht y Dolar en la voz desplazada, en los cuerpos que la afligen, o más bien en el sistema que organiza la violencia innombrable. Tanto más, Sara Uribe crea una “boca del poema” que se abre ante ese ambiguo abismo y coloca la capacidad vocal de su texto en un rol vocal, una portavoz central: «Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío. // Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados. // Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí»⁷⁷. Esta instancia al final del texto se desdobra, o más bien se tercia: «Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí»⁷⁸, conllevando –tras la mención del nombre de Uribe– un aspecto autoficcional, acaso auto-vocal.

Llama la atención que el texto hable explícitamente de «voces», y que además ponga la historia en plural. El primer acto exigido es el del nombramiento; su objeto son las voces de las historias, en minúscula, no de la Historia. Para el nombramiento de las voces, parecería advertir el texto, se necesita de otras muchas voces. Por consecuencia estamos ante una situación vocal múltiple, cuyos elementos coadquieren la necesidad de que se establezca el equivalente comunicacional de la escucha. Esta también se divide: en la es-

⁷² Uribe, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶ Fabre, *Leyendo agujeros*, pp. 11-14.

⁷⁷ Uribe, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ Uribe, *op. cit.*, p. 97.

cucha (imaginada) conferida a quien lee o sigue en escena al texto de Uribe, y a los sujetos propicios para la escucha en el texto mismo. Ante ellas prima la voz representante o suplente de Sandra Muñoz, actriz y directora de teatro que encargara el texto a Sara Uribe. Al principio Muñoz pregunta: «: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras? / : ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?»; y una voz replica: «: No quería ser una Antígona pero me tocó»⁷⁹.

Antígona González le da lugar, de modo docu-ficcional, a un coro de voces dispersas; mas también se vincula con entradas textuales encontradas en Internet. La última parte del libro certifica sus fuentes, entre las que se encuentra el blog Antígona Gómez, de la colombiana Diana (o Antígona) Gómez, cuyo padre resultara desaparecido en el 2006. Diana Gómez explica: «Desde la tragedia griega, vuelta vida una y otra vez, miles de Antígonas aparecen, reaparecen y desaparecen en Colombia. De nuevo salen a escena. Esas Antígonas no sólo quieren enterrar sus muertos o están desesperadas por encontrar cuerpos yertos, maltrechos, malheridos, vueltos mierda»⁸⁰. Otros testimonios de los que se compone *Antígona González* son tomados de la página del proyecto colectivo “Menos días aquí”, que realiza «el conteo nacional de muertos por violencia en México» y se remite a la información recabada en los medios mexicanos; la intención de este proyecto es la de «guardar memoria de todos nuestros muertos», no la de identificar a los responsables⁸¹. De estas y muchas otras fuentes/voces abreva la obra que nos ocupa. Más allá de las reflexiones de Judith Butler y las de algunos de los intertextos nombrados más arriba, Uribe recurre a extractos/citas de *La tumba de Antígona* de la filósofa española María Zambrano (1967) y varios textos de Marguerite Yourcenar, como también de opiniones expresadas desde la crítica literaria acerca de la “criollización” de la figura de Antígona⁸². En la trayectoria de este mito, la Antígona de Uribe se perfila como un sujeto que se encuentra en el limbo entre la muerte y la vida, en un lugar pre- o postverbal, y no obstante toma la voz.

A este personaje vocal “le presta oído” el sujeto principal, Sandra Muñoz, quien está atenta a la escucha de: 1. el otro/la otra, 2. lo Otro de la violencia. Aquí “el otro” es tomado en cuenta a través de la voz de una mujer anónima:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. [...] Se trata sólo de *otro hombre* que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. *Otro hombre* que compró un boleto y abordó un autobús. *Otro hombre* que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre⁸³.

Se trata de un relato intermediado “del otro”. La voz de la mujer es recogida por Muñoz, la oyente clave y registradora. Como auscultante posee todas las características que acompañan al respeto hacia la alteridad de lo transmitido; una puesta en función de la ética operativa que proponía Coronil. Como esta voz no encuentra contrapeso en el ámbito de los medios ya que estos también se hallan afectados («¿QUIÉN LO ENCONTRÓ? / ¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y

⁷⁹ Uribe, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ Véase: <http://antigonagomez.blogspot.co/>. Referencia en Uribe, *op. cit.*, p. 104.

⁸¹ Véase <http://menosdiasaqui.blogspot.mx/>. Referencia en Uribe, *op. cit.*, pp. 103 y sig.

⁸² Referencias en Uribe, *op. cit.*, pp. 104 y sig.

⁸³ *Ibid.*, p. 20. Las cursivas son nuestras.

la prensa no digan nada?»⁸⁴), la problemática del silenciamiento en México debe ser acaparada por Sandra Muñoz. Esta ocupa el papel de una identidad cambiante, inmanente plural, que sería el colectivo de las Antígonas entre las que el “casting” del principio del texto, sin desmedro de las demás, elige la Antígona actuante.

Más aún: *Antígona González* no solamente desdobra a Sandra Muñoz en Sara Uribe, sino que enfrenta dos portavoces, una de la cuales es designada Antígona. Así, la *ouverture* del texto se fundamenta en la secuencia de dos actos autorales de “autopronunciación”: «Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano»; «Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico [...]»⁸⁵. Según Derrida, el nombre de un sujeto siempre nos llega en un acto que trasciende el mero hecho de nombrarlo; el nombre encierra la irrupción del otro que es nombrado. Derrida reflexiona también acerca de lo difícil o imposible que resulta nombrar el nombre de los que no pueden hacer acto de presencia⁸⁶. *Antígona González* por un lado cifra en su título un apellido significativamente corriente; por otro lado, y como revela el colofón del libro, las dos portavoces que surgen a partir de este nombre titular hablan en nombre de todas las otras Antígonas (y sus Tadeos desaparecidos)⁸⁷.

Quizás las voces de González y Muñoz sean el “nodo” deíctico de la obra de Uribe; o más bien, tal vez este resulte de la dupla/tríada vocal González y Muñoz/Uribe. Sin duda, en torno a este nodo emergen otras voces, citadas, rescatadas del silencio; se trata de voces de distintas modalidades; interrogantes, declamadoras, algunas de las cuales aparecen en el repertorio de esquemas retóricos o sub-genéricos, como la letanía⁸⁸. También aparecen distintas cualidades sonoras. Conforme a que el texto, articulado mediante González y Muñoz/Uribe, intenta conseguir informaciones sobre el paradero de los ausentes, se hace notorio por ejemplo el sonido sordo del murmullo: «Tadeo no aparece. No querían decirme nada. // [...] Estrépito de cristales. [...] Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije. // ¿Qué es lo que murmuran?»⁸⁹.

Antígona es de profesión maestra. Una función en la que prestarle atención a la presencia de los otros es algo fundamental. Así lo remarca el texto, aunque invirtiendo el acto de verificar la asistencia (presencial) en un acto que identifica a la ausencia: «Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica: / Tadeo González. Ausente. // Tadeo González. Ausente. // Tadeo González. Ausente»⁹⁰. El repetido llamado equivale a un llamamiento, a la vez ejemplifica un acto de conteo metonímico: *Antígona González* retoma el ademán del ya citado proyecto “Menos días aquí”. Su operación poética consiste en fusionar el acto de contar a los muertos por violencia (como proceso aritmético), con el acto del contar en términos narrativos, que tratándose en la obra de un texto híbrido, entre dramático y

⁸⁴ *Ibid.*, p. 70. Capitales y cursiva en Uribe. No obstante, Uribe sí trabaja con información extraída de la prensa.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁸⁶ Jacques Derrida, *On the name*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 89 y sig.

⁸⁷ Uribe, *op. cit.*, p. 113. Aquí dice: «Antígona González, de Sara Uribe, se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de diciembre de 2012. [...] Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta».

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 92-94. Las declamaciones, escasas, se reparten generosamente sobre el blanco fondo de la página: un arreglo textual que colinda con el vacío y el silencio.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 53. El párrafo citado le hace eco a las letanías de la presencia que se acostumbran realizar en función de recordar los desaparecidos en Argentina.

poético, resulta una narración irregular. “Menos días aquí” difunde información recabada en los medios mexicanos; de ella recopila y condensa los datos para su obra Uribe. La calculación es un proceso que necesita y garantiza normas estables y principios de abstracción, el acto de contar narrativo es un acto secuencializador y sintetizador, documental o ficcional. En *Antígona González* confluyen ambos actos en un acto eminentemente vocal, coral: en la sinécdoque Sandra Muñoz, que como maestra podría sermonear contra la incapacidad de lindar con la realidad (por ejemplo mediante la discalculia o el no sacar conclusiones del infinito incremento de muertos que han de ser contados).

La obra de Uribe muestra cómo la urgencia por leer los signos de una desatada situación nacional y social y encontrar “la cifra” para ella, es decir una unidad que cifre el caos, no permite sermonear, sino que necesita de la identificación y el cuestionamiento. La Antígona de Uribe va a San Fernando, lugar de la masacre de 2011, a la que también alude «Comarca de San Fernando» de Juana Adcock, quien ante el hecho de que la cifra de los ausentes denunciados no se corresponda con los cuerpos hallados, reclama: «¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden»⁹¹. Esta constatación es rodeada por voces tomadas de la prensa, y por ello se transmite aún como en voz baja. Mas se convertirá en clamor: «[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.]»⁹². En *Antígona González*, la muerte se presentifica como un “virus”, y por lo tanto Uribe la enfrenta con una gama, un collage de voces de diferentes orígenes pragmáticos y de diferentes connotaciones performativas.

Un signo tajante del texto, común en la poética de Uribe, y eminentemente tipográfico, es puesto en función de la causa vocal del texto y su *desembocar* en el vacío. Como también remarcará Luz Elena Zamudio Rodríguez, mediante los dos puntos, que se encuentran siempre en el inicio de un verso (véase, por ejemplo, otra vez: «: Antígona Furiosa es un pastiche. / : Antígona Furiosa es también»), «se enfatiza la falta de datos», pues «hacen suponer que hay un antecedente que no se explicita», es decir que «no se hace evidente alguna explicación de los acontecimientos ni se llega a una conclusión»⁹³. Efectivamente, los dos puntos anuncian la conclusión de algo precedente; en el habla señalan una pausa importante; por lo demás no indican el fin de una enumeración. Sara Uribe invierte entonces el uso de este signo de puntuación. El reclamo de Antígona González y sus dobles no encuentra respuesta y, por consecuencia, al final de su trayecto, el intento de cifrar y descifrar los datos reunidos desde los distintos relatos. Antígona llega al fin del conteo de los muertos y le habla a su hermano, identificándose con él: «Yo también estoy desapareciendo, Tadeo»⁹⁴.

Roberto Cruz Arzabal, como también lo hiciera Zamudio Rodríguez, se refiere a *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de Rivera Garza (de donde Uribe extrae su cita que figura al principio de su obra), para relacionar *Antígona González* con una «estética de la desapropiación». Según el autor, junto a otros «dispositivos artísticos de enunciación colectiva», esta logra un deslumbrante «espesor material y afectivo»⁹⁵, re-

⁹¹ *Ibid.*, p. 67.

⁹² *Ibid.*, p. 99.

⁹³ Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁴ Uribe, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁵ Roberto Cruz Arzabal, «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe», en Mónica Quijano y Héctor Vizcarra (coord.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores, 2015, pp. 322 y sig.

uniendo a las voces que deberían gritar la muerte pero son sofocadas, para hacerlas valer como el centro vocal de su texto.

3. EL SOUND DE LA MUERTE O PROSODIA OBITUARIA, A MEDIAS VOCES – RECUENTO SIN FIN

Se supone que, a diferencia del animal, el ser humano posee la conciencia de la muerte. Por otro lado le es propio el don del habla; y también el de alzar la voz, por ejemplo, para denunciar una situación social y/o política. De la voz, empero, según Agamben y en cierta sintonía con las suposiciones de los pensadores de la voz citados al principio de este ensayo, brota una fundamental negatividad⁹⁶. Podemos radicarla en un punto cero de la fonética, el sonido (animal, prolongado en expresiones no verbales como el hipo o el estornudo). La voz que significa comenzaría solamente con el lenguaje; y volviéndose órgano metonímico del lenguaje. Las dos obras analizadas por este ensayo, *Manca* de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe, se confrontan con un punto cero de la voz significante: la que devino letra (poética) en busca de su objeto (plural): la voces silenciadas en un contexto social y político. Ambas obras hacen audible que la *Welthaltigkeit* del poema, como evocara Roberto Juarroz, bien puede significar la evocación de «un llamado oscuro», desposeído de nombres⁹⁷.

Manca y *Antígona González* siguen un mandato: «propiciar la reflexión colectiva sobre la problemática situación que se vive actualmente en México»⁹⁸, justamente con telescópicos textos desorientadores, que se sirven de estrategias metatéticas (en los cambios de lugar, la desubicación vocal, o sonora). Solamente así pueden señalar hacia los cuerpos desplazados y el silencio impuesto («un cuerpo hecho de murmullos»⁹⁹), como también hacer audibles las voces que buscan reunirse («Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión [...] Somos esa invasión»¹⁰⁰), en función de reclamar los cuerpos o por lo menos los datos que ayuden a llegar a la verdad de lo que estos padecieron (y desgraciadamente otros cuerpos aún habrán de padecer).

Los textos de Adcock y Uribe heroizan la voz y a la vez la vuelven horrorosa¹⁰¹; son de naturaleza vocal mixta (siendo la voz heroica una voz a medias). Precisamente como tales participan de una cultura de la memoria repartida entre un repertorio emergente (en el sentido performativo y vocal), y el ámbito de los archivos (de prensa, etc.)¹⁰². Así, aplican figuras multivocales de la acumulación (incluidas las contrucciones anafóricas y los paralelismos) que se adecúan al tronar babélico y al recuento sin fin de la violencia, la prosodia obituarial; sin dejar de sondear también el espacio del blanco de la página, como último dispositivo literario del silencio.

⁹⁶ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Milano, Einaudi, 2008.

⁹⁷ Para ver más sobre la voz en Juarroz, véase Running, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁸ Zamudio Rodríguez, *op. cit.*, p. 3. La autora se refiere a la obra de Uribe.

⁹⁹ Uribe, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Para ver más sobre esta relación (voz heroica y horrorífica) en la poesía; y además sobre las observaciones del autor acerca de la glosolalia y el pensamiento de Michel de Certeau en este contexto, véase Nowell Smith, *op. cit.*, pp. 10 y sig.

¹⁰² Sobre esta relación véase Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2007.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abaurrea, María Victoria, «De mi voz y tu mirada», en José L. Slimobich y María Victoria Abaurrea, *El psicoanálisis en la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, pp. 53-59.
- Adcock, Juana, *Manca*, Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.
- Agamben, Giorgio *Il linguaggio e la morte*, Milano, Einaudi, 2008.
- Bižovic, Miran, «The Omniscient Body», en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso 2006, pp. 17-33.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kindship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.
- Craps, Stef, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, NY Palgrave Macmillan, 2015.
- Coronil, Fernando, *Beyond Occidentalism: Towards Post-Imperial Geohistorical Categories*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992.
- , «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», *Poetics Today*, 4, 15, *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America*, 15 (1994), pp. 643-658.
- y Longley, Kyle, *Can the Subaltern See*, Durham, Duke University Press, 2014.
- Cruz Arzabal, Roberto, «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe», en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coord.), *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 315-335.
- , «La Participación del cuerpo y de la imagen en el poema». <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/16700/> (fecha de consulta: 18/08/2017).
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Khôra*, Paris, Galilée 1993.
- , *On the name*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- , «Kafka's voices », en Slavoy Žižek (ed.), *Lacan. The Silent Partners*, London y New York, Verso 2006, pp. 313-335.
- , *His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Eckel, Winfried, «Lyrik und Musik», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 213-214.
- Fabre, Luis Felipe, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- , *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2012.
- , *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca, Oaxaca Almadía, 2013.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1956.
- Gess, Nicola, «Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute», en Netzwerk "Hor-Wissen im Wandel" (ed.), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin y Boston, de Gruyter, 2017, pp. 253-288.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.
- Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh et al. (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Huerta, David, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta grande, 2015.
- Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, ed. de Diego Sánchez Aguilar, Madrid, Cátedra, 2012.

- Kuhnheim, Jill S., *Beyond the Page: Poetry and performance in Spanish America*, Tucson, University of Arizona Press, 2014.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, «Koexpressivität von Stimme und Blick», en Hans-Peter Beyerdörfer (ed.), *Stimmen – Klänge – Töne*, Tübingen, Narr Verlag, 2002, pp. 51-68.
- Leuschner, Pia Elisabeth, «Lyriklesungen», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 271-282.
- Llurba, Ana María, «*Antígona Furiosa*, ¿una voz femenina?», *Gramma Virtual*, 1 (2000). <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507> (fecha de consulta: 07/08/2010).
- Nowell Smith, David, *Sounding/Silence: Martin Heidegger at the limits of poetics*, New York, Fordham University Press, 2013.
- , *On voice in poetry*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Penzenstadler, Franz, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.
- Reitz, Bernhard, «Lyrik und Dramatik», en Dieter Lamping (ed.), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzner, 2016, pp. 194-202.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Sur+, 2011.
- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Ciudad de México, Tusquets, 2013.
- Running, Thorpe, *The Critical Poem: Borges, Paz and Other Language-centered Poets in Latin America*, London, Associated University Press, 1996.
- Slimobich, José L., Chacon, P.E. et al. (ed.), *Lacan: la marca del leer*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Spivak, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Steiner, George, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1967.
- , *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Stierle, Karlheinz, «Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen», en Klaus Hempfer (ed.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 131-149.
- Taylor, Diana, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's Dirty «War»*, Durham, Duke University Press, 1997.
- , *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Uribe, Sara, *Antígona González*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2012.
- Utler, Anja, «manchmal sehr mitreißend». *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*, Bielefeld, transcript, 2016.
- Wannamaker, Annette, «Memory also makes a Chain: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*», *The Journal of the Midwest Language Association*, 33/34 (2000/01), pp. 73-85.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena, «El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe», *Romance Notes*, 54 (2014), pp. 35-43.