

“HAMLET FOR TWO VOICES”, de Ulises Carrión

Rodolfo Sousa Ortega

Las palabras del poeta que se desterró a sí mismo resuenan: “La poesía es canto, repiten los poetas. Pero no la cantan. La escriben”. Y continúa en su manifiesto: “La poesía ha ganado, eso sí, una realidad espacial de la que carecían las tan añoradas poesías cantadas y dichas”.¹ Su nueva poesía se asemeja al canto del aedo antes de que la escritura se apropiase de la literatura, pero también al trayecto del nómada, cuyo error constituye un trayecto indefinido en los pliegues espaciales.

Ulises Carrión fue un artista mexicano nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, cuya producción conceptual comenzó en la década de 1970 y continuó hasta su muerte en 1989. Autoexiliado de su país y de la literatura, se estableció en Ámsterdam, en donde se abocó a la exploración de las estructuras de los géneros literarios, produciendo operaciones similares a las de la poesía concreta latinoamericana, al arte conceptual americano y a las estrategias del Fluxus europeo. En un camino no programado pasó al estudio de la celebridad, el robo y

Su nueva poesía se asemeja al canto del aedo antes de que la escritura se apropiase de la literatura.

el chisme a través del performance, el video y la radio.

Dos voces

Aquello que va a sonar a través de los parlantes se llama “*Hamlet for two voices*”² de Ulises Carrión, publicado originalmente en un audiocasete llamado *The Poet’s Tongue* en Ámsterdam, en 1977. A pesar de tratarse de una versión que ha sido digitalizada, permanece el sonido suave de la cinta magnetofónica. Se escucha una voz femenina pronunciando “Bernardo”, seguida de una voz masculina pronunciando “Francisco”. La *r* y la *o* en ambos nombres no tienen la sonoridad de la lengua en castellano, sino la pronunciación inglesa. Los nombres se repiten, intercalándose entre las voces 10 veces, con un mismo ritmo, hasta que la voz femenina pronuncia “Horatio” y la masculina, “Marcellus”; eventualmente, “Bernardo” y “Francisco” regresan entre los recién aparecidos. Hacia los últimos 10 segundos del primer minuto, la

voz femenina pronuncia “King” y la masculina pronuncia “Cornelius and Voltimand”, dos nombres emitidos por una sola voz. Dicha irregularidad y el título de la grabación nos dan pistas de que se está nombrando a los personajes que aparecen a lo largo de *Hamlet* de William Shakespeare. Abundemos: si Cornelius y Voltimand son dos personajes distintos, pero han sido pronunciados por una sola voz, es porque hablan al unísono. A saber, se vaciaron los diálogos, dejando sólo el orden de intervención de los personajes. Fueron precedidos por “King” (el Rey ha hablado) y, por proximidad, Cornelius y Voltimand deben ser personajes de la corte que responden al mandato, cuya respuesta puede ser sólo una: que se haga la Ley.

Comienzan a aparecer nombres conocidos: “Hamlet”, “Queen”, “Ophelia”. Podríamos escuchar los primeros minutos de la obra para comprender el juego planteado por el autor, pero si por alguna razón quedamos atentos a la escucha de esta pieza, el ritmo a lo largo de estos 15 minutos, entre las dos voces y la entonación de los nombres, es siempre el mismo. En tres segundos se dicen dos nombres; cuando las voces guardan silencio, podemos escuchar el sonido del paso de la cinta por los cabezales.

Al describir las sutilezas de lo que escuchamos, ya estamos interpretando: la lista de nombres no da cuenta sobre lo que estos personajes dicen o hacen, pero sí de la procedencia de las voces: en sus titubeos, sutiles errores y variaciones de pronunciación nos indican que fueron emitidas por humanos y grabadas en un casete.

La lengua del poeta

Esta grabación pertenece a un audiocasete titulado *The Poet’s Tongue* [La lengua del poeta]. El hilvanado de los elementos ver-

¹ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros* (México: Ediciones Hungría, 2011) 11.

² Ulises Carrión, “*Hamlet for two voices*”, en *The Poet’s Tongue*, 1977. Edición de Alga Marghen y Guy Shraenen Éditeur, 2016, cd. Disponible en ubusound.memoryoftheworld.or/carrion_ulises/Carrion-Ulises_Hamlet-For-Two-Voices.mp3.



Paisaje azul y rojo

bales y sonoros, así como la referencialidad del soporte, otorgan un nombre a la operación: poema sonoro.

La intención de Carrión –y esto lo sabemos por su relación epistolar con Octavio Paz– era reconocer que las palabras están distanciadas del significado y que, en todo caso, son las estructuras las que pueden emitir un mensaje, muchos y ninguno a la vez.³ Carrión escribió en su tesis de maestría en la Universidad de Leeds, *Judas' Kiss and Shakespeare's Henry VIII*, de 1972:

Una obra teatral es una estructura. Los elementos de esta estructura son los discursos y acciones que pronuncian e interpretan –es decir, nos transmiten– los personajes, que en sí también constituyen elementos de la estructura. La estructura tiene un significado que podemos descubrir al

La intención de Carrión, y esto lo sabemos por su relación epistolar con Octavio Paz, era reconocer que las palabras están distanciadas del significado y que, en todo caso, son las estructuras las que pueden emitir un mensaje, muchos y ninguno a la vez.

agrupar los diversos elementos: discursos, acciones y personajes. ¿Cómo se establecen los significados de los elementos? Observando de qué modo se entrelazan. Los personajes no son lo que dicen que son. Los personajes son lo que su función dentro de la estructura de la obra nos dice que son.⁴

Sin embargo, este poema no es un análisis basado en el borramiento de diálogos para visibilizar las otras partes de la estructura de la obra de Shakespeare. No nos dice nada sobre los actos, las escenas y las acciones que también han sido borradas. Elipsis, repetición y rit-

³ Cuauhtémoc Medina, “Sistemas más allá del geometrismo mexicano”, en *La era de la discrepancia* (2007), 126.

⁴ Guy Schaeren, “Una historia memorable”, en *Querido lector, no lea* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2016), 24.



Paisaje amarillo

mo tendrán efectos en sus locutores y en la escucha.

La elipsis es un procedimiento retórico vinculado con la capacidad de argumentar claramente, de tal forma que hacia el final del discurso el orador ha producido un contexto que le permite usar sustantivos o verbos prescindiendo de nexos, predicados o adverbios. También ha sido una estrategia de vanguardia que abre las puertas hacia la liberación gramatical,

⁵ Ezequiel Alemian y Malena Rey, “Caja de Ideas”, en *OuLiPo: Ejercicios de escritura potencial* (España: Caja Negra, 2016), 319-320.

⁶ Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1987), 47.

⁷ Alexandra Nemerov, *First my Motorola*, en *Against Expression* (Illinois: Northwestern University Press, 2011), 457.

conjuntos que alteran los sentidos y la significación. Por ejemplo, el inventario, la estrategia restrictiva del OuLiPo (el taller de escritura potencial) consiste en relevar y presentar en forma de lista las distintas clases de palabras de un poema fuente. El listado resultante puede ser leído como un esquema semántico para identificar tendencias de su autor.⁵

Carrión no sólo ha tomado un modelo para replicarlo y darle autonomía –una de las acepciones de repetición del neobarroco–,⁶ sino que al privar del contenido de los diálogos, los personajes serán nombrados una y otra vez, produciendo una cadencia. Si la repetición es el principio organizativo de una poética, este ritmo produ-

cirá distintos efectos sobre la escucha, incluyendo cansancio y hastío, pero también comicidad (la repetición –el bucle– es una rutina cómica que se encuentra en los cuentos infantiles y en los chistes) y contemplación mística de la que gozan las letanías y los rosarios.

En el poema “First My Motorola”,⁷ Alexandra Nemerov hace un listado en orden cronológico de las marcas de cada objeto que toca a lo largo de un día. Suerte de autorretrato en el que estas marcas son una proliferación de las posesiones que dan estatus social a la autora. En la pieza de Carrión, los personajes son significantes dentro de una estructura para ser nombrados. Curiosidad dentro de las curiosidades, esta lista no

es autorretrato, ni gabinete inventarial. ¿Qué es?

O mejor aún: *What's in a name?* El nombre es la presencia de la Ley. Ya sea que uno esté signado por los días sagrados y las hagiografías, se le asigne el nombre de un ausente, o si el hijo ha recibido el nombre del padre, se otorga un legado y, muchas veces, se intenta restringir el destino –por suerte, como nos ha mostrado el OuLiPo, las restricciones son estrategias creativas, potenciales que pervertirán el orden–. Si ocurre el equívoco *Nombre es estilo*, ¿estilo no es ese punzón con el que se surcan las superficies para dejar una impronta? Ulises, cuyo accionar no es caprichoso ni inocente, desea apropiarse de los nombres en tanto significantes. Al vaciarlos de los diálogos, asume la misma forma en que una palabra se despoja de su significado: escribir para escribir, transgresión de transgresiones, lenguaje hablando del lenguaje.⁸

El índice en la boca

Mladen Dolar habla de las vicisitudes de la voz, en tanto está atada a la resonancia en un Otro. Se oye el significado y se presta poca atención a la voz, o bien se la contempla estéticamente; en ambos casos es oscurecida.⁹ Ahora bien, en este poema las operaciones literarias producen espacialidad y ritmo en la voz del propio autor y de Martha Hawley, de quienes no podemos decir que reciten el poema, sino que lo accionan, son *locutores*: voz y lugar de los significantes. La materialidad de la voz como procedente de un cuerpo y residuo inscrito en una cinta magnetofónica. Los nombres que se intercalan resuenan en nuestro cuerpo; en nuestra primera escucha podría causarnos el extrañamiento semejante a quien escucha su voz en una grabadora por primera vez. ¿De quiénes son estos nombres y por qué los emiten?

El sonido grabado es el único residuo que tenemos de nuestras voces. Produce un distanciamiento con los cuerpos de los que emanan, se nos revela que la voz es un objeto autónomo que une al sujeto y al Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos. Forma el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos y es capaz de afectar nuestra percepción respecto del cuerpo al que pertenece.¹⁰

El zen de la cinta magnetofónica

¿Qué barullo tendríamos en el mundo si transformáramos a todos los nombres en definiciones!

G. C. LICHTENBERG

Si el ritmo produce un trance, este vaivén entre dos voces y sus repeticiones nos recuerda al tiempo sagrado del ritual (otro anacronismo). Dos voces invocando un mito. ¿Qué nos hace aventurarnos a esta afirmación? Una de esas voces es masculina y la otra femenina, y todo mito habla de un origen y de la dualidad entre opuestos. ¿No es también un mito una estructura vacía, que siempre es la misma, cuyos símbolos son diferentes? ¿Han devenido estos nombres-significantes-vozes símbolos dentro de un mito a través de un ritual estructurado en la repetición?

Tal como en un ritual se incorporan el accidente o la diferencia, aquí se ha incorporado la aparición del ruido blanco de la cinta magnetofónica. Si hay un vaivén, el sonido producido por la cinta impide el silencio absoluto. Aquello que se encuentra equidistante a las dos voces es ese espacio, falsamente vacío, intento del cero; operación semejante a la proyección de una cinta fílmica vacía de

Nam June Paik, al 4:33 de Cage, a las pinturas en blanco de Robert Rauschenberg, aeropuertos de luz y de partículas. Si vacío y silencio son inalcanzables, esto tiene una íntima relación con la ética del budismo Mahayana. Las puertas del entendimiento son ilimitadas, y aun así nuestro deber es entrar por ellas.

Ulises Carrión, frente al espejo opaco del agua, reflexiona sobre los efectos de tirarse desde un puente a un canal en *De Alemania*. En su segunda y última novela dice: “¿Qué cosa llena el espacio que dejamos vacío, de qué está hecho? ¿Y a dónde van a dar los ojos, el pelo, las orejas?” Caída en picada, se hace a la mar; es Ulises y Penélope: Ulises teje de día y desanuda por las noches, texto y borramiento son signos en donde prima la materialidad. Exiliado, emprende un regreso interminable.

Mar, pantalla opaca y transparente que esconde los movimientos abismales que nos miran de regreso. Stephen Dedalus preparado para el sacrificio, mirando el mar como un monolito, cerrando los ojos para sentir la podredumbre;¹¹ John Cage encontró en el mar sonidos liberados de la escucha musical arraigada al canon occidental.¹² Dice Enrique Vila-Matas que Marcel Duchamp volvió del mar sabiéndolo todo, mientras que Bas Jan Ader, quien lo supo todo, no volvió más. Topología del mar, superficie en movimiento que se expande y se solapa, opaca y transparente, como un espejo que nos

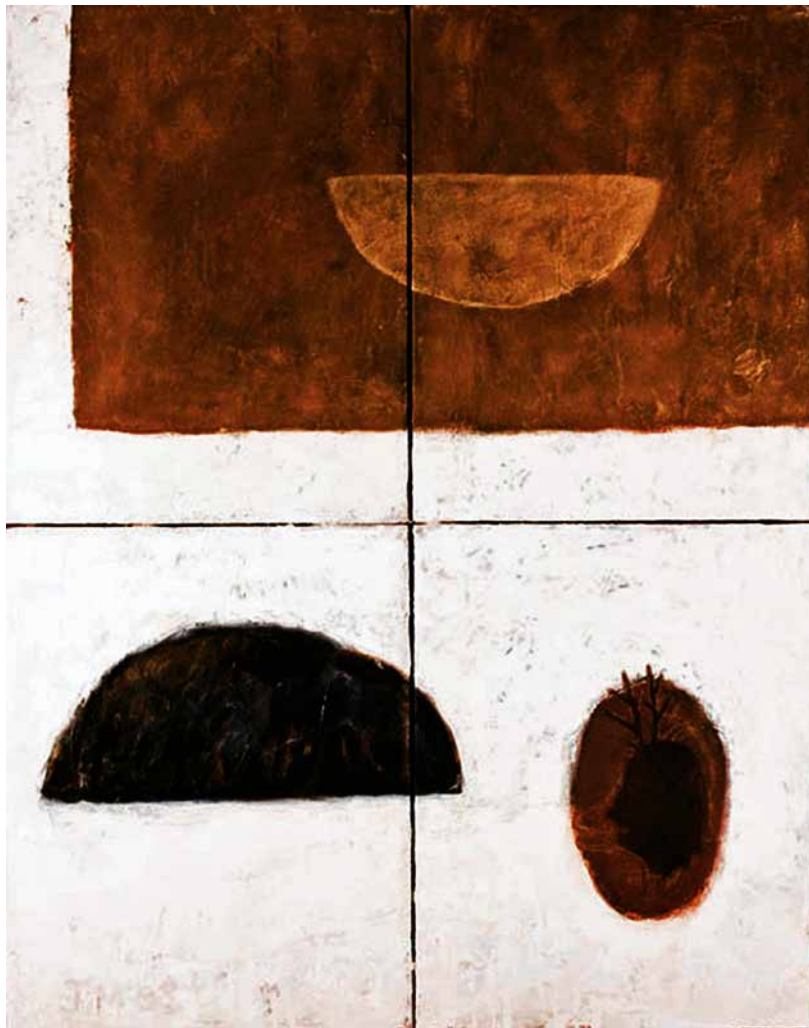
⁸ Severo Sarduy, “Escrito sobre un cuerpo”, en *Obras III. Ensayos* (México: FCE, 2013) 32.

⁹ Mladen Dolar, *Una voz y nada más* (Buenos Aires: Manantial, 2007) 15.

¹⁰ Slavoj Žižek, “Palabras preliminares. Un libro acerca de la voz como objeto”, *op. cit.*, 11.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1997).

¹² Carmen Pardo Salgado, *En el mar de John Cage* (Barcelona: La Central, 2010) 9.



Viaje interno

interpela, como una pintura abstracta en una tira cómica de Ad Reinhardt, en la que el espectador pregunta de forma burlona “¿Esto qué representa?”, al tiempo que la pintura extiende su mano y su índice desde el bastidor para responderle: “¡No! ¿Tú qué representas?”

Porque la obra de Ulises Carrión no es caprichosa ni inocente. El parentesco entre Cage y Carrión es operativo y conceptual, no sólo en la topología en movimiento del espacio y el silencio, sino al citar a otro Ulises que miró a Hamlet: James Joyce. Cage realizó *Musicircus*, basado en la sonoridad de *Finnegans Wake*, mientras

El mar de Carrión es el lenguaje, el mar amargo, íntimo. Carrión y Hawley son dos voces sobre la cinta magnetofónica.

que en *Constellations*, un libro de un solo ejemplar, Carrión construye una secuencia paralela entre 26 poemas del ciclo *Chamber Music*

de Joyce, y 26 constelaciones de puntos negros marcados con un rotulador.

El mar de Carrión es el lenguaje, el mar amargo, íntimo. Carrión y Hawley son dos voces sobre la cinta magnetofónica que son Ulises, Penélope, Dédalo, Hamlet, el fantasma, el rey, los cortesanos que hablan al unísono: el destino, la ley, el cuerpo sacrificándose por los significantes en la búsqueda de estructuras primarias, vaciadas, donde no hay obliteración entre operación y cuerpo, ni entre los significantes, los sonidos y su soporte. El mar del lenguaje que nos avienta a sus orillas, al mundo sensual. El vaciado de significantes no transgrede al lenguaje sino a la razón imperativa.

Epifonía

La obra de Ulises Carrión no es caprichosa, ni inocente. Hamlet no fue escogido en un concurso de popularidad, ni por sus múltiples adaptaciones en escenarios, filmes y pinturas que nos lo recuerdan por su soliloquio con un cráneo en la mano. Hamlet es una tragedia en la que las voces, los nombres y lo audible tejen la trama-destino. Nombres que son cadáveres, en tanto son los restos de los personajes archivados, hablados por dos voces. Voces que son residuo, sacrificio. *Inaudito*: el veneno que mató al padre de Hamlet entró por su oído mientras dormía. **LPyH**

• **Rodolfo Sousa Ortega** (Xalapa, 1986) es artista visual. Cursa la maestría en Lenguajes Artísticos Combinados en la UNA, Buenos Aires. Las estructuras de los lenguajes y sus disposiciones conforman su práctica artística e investigaciones académicas.